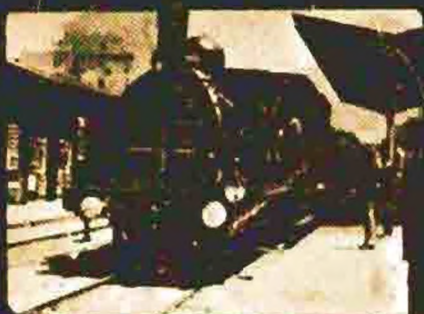
فرهنگ واژه‌های سینمائی

مؤلف: پرویز دوائی

شامل اصطلاحات فنی، هنری، سبکها، مکاتب وانواع فیلم
















سازمان چاپ و انتشارات
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی



وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
مرکز تحقیقات و مطالعات سینمائی

فرهنگ واژه‌های سینمائی

(شامل اصطلاحات فنی، هنری، سبکها، مکاتب و انواع فیلم)

مؤلف: پرویز دوائی

صفحه آرا: جمال امید

چاپ سوم: زمستان ۱۳۶۹، تعداد ۳۳۰۰ نسخه

توزیع: تهران ـ خیابان ـ آیت‌ا... طالقانی ـ بعد از خیابان بهار ـ شمارهٔ ۵۱۷
تلفن: ۷۵۵۷۶ و ۷۶۵۰۰۱ ـ ص ـ پ: ۱۵۸۱۵/۱۳۱۱

cina

«فرهنگ واژه‌های سینمائی» مجموعه واژه‌ها واصطلاحات متداول ومرسوم درهنر وصنعت سینما است. در تدوین وترجمه این واژه‌ها و اصطلاحات که بخشهای فنی سینما وهمچنین بخشهای هنری، سبکها ومکاتب را نیز شامل می‌گردد، سعی شده است مطلب ساده ونسبتاً همه کس فهم نوشته شود تا هم برای کسی که یک زمینه اطلاعاتی درکار سینما دارد وهم کسی که می‌خواهد تازه اطلاع پیدا کند قابل استفاده باشد.درعین حال ذکر این نکته ضروری است که این کتاب نمی‌تواند جواب همه مسائل پژوهنده را در باره همه واژه‌ها و اصطلاحات سینمائی بدهد. این کتاب فقط سوالهای اساسی واولیه یک فرد غیر متخصص را در زمینه‌های فنی وهنری سینما بصورتی نه چندان ابتدائی پاسخ می‌گوید. با توجه به‌این مطلب که دربارهٔ بعضی از اصطلاحات این فرهنگ کتابهای متعدد نوشته شده (نظیر نئورآلیزم، نقاشی متحرک، سینمای اکسپرسیونیستی‌آلمان ومباحث فنی مثل مبحث رنگ، تکنی‌کالر، حقه‌های سینمائی وغیره) این کتاب می‌تواند اطلاعاتی کلی و عمومی درباره موضوعات مختلف دراختیار خواننده قراربدهد وکنجکاوی اولیه وی را برطرف سازد تا بعداً بتواند در زمینه‌های موردنظر خود برای کسب اطلاعات بیشتر به‌کتابها ومراجع فوق‌الذکر رجوع کند.

لازم به توضیح است که در انتخاب واژه‌های فنی از کلماتی استفاده شده که در سینمای حرفه‌ای ایران مصطلح هستند ومعنا ومفهوم‌آن برای دست‌اندرکاران این سینما روشن است.در بسیاری موارد این اصطلاحات بهمان صورت خارجی از سوی فیلمسازان مورد استفاده

قرار می‌گیرد ویا آنکه بعضی ازاین اصطلاحات به فارسی قابل ترجمه هستند از ترجمه آنها خودداری شده ویا ترجمه فارسی‌آنها جلوی کلمات اصلی در پرانتز ذکر گردیده‌است. بعضی اصطلاحات هم وجود دارند که کلمهٔ‌خارجی وترجمه فارسی آن هر دو بین فیلمسازان متداول است (نظیر سناریو وفیلمنامه) که دراین قبیل موارد هر دو واژه بصورت دو مدخل جداگانه بکار گرفته شده ودرشرح هرکدام به دیگری رجوع داده شده است.

مؤلف در تألیف این فرهنگ غیر از مراجعی که ذیلا ذکر می‌شود از محفوظاتی که طی سالها مجاورت با سینما وخواندن و خصوصاً ترجمه مطالب سینمائی برایش حاصل‌شده استفاده کرده است که طبعاً ذکر این مراجع که سابقه‌ای سی‌ساله دارد تقریباً غیر ممکن است.

مراجع اصلی در تألیف این فرهنگ چهارکتاب زیر هستند:

1 - The Oxford Companion to Film
Oxford University Press, London, 1976
2 - How to Read a Film
by: James Monaco
Oxford University Press, New York,
2nd Edition, 1978
3 - The Technique of Film Editing
by: Karel Reize and Grain Millar
16th Edition, 1969, Focal Press Ltd.
London, England
4 - Film and its Technique
by: Raymond Spottiswood
5th Printing, 1958
University of California Press,
Berkeley and Los Angeles, Calif, U.S.A.

مراجع بعدی که بطور نامرتب وپراکنده برای یافتن یک یا چند واژه خاص یا کنترل یک مطلب به آنها رجوع شده اینها هستند:

1 - American Cinematographer Manuel
1st Edition
Compiled and Edited by: Joseph Mascelli
An Official Publication of American Society of Cinematographers,
Hollywood, Los Angeles, Calif, U.S.A., 1960
2 - Glossary of Film Terms
by: John Mercer
University Film Association, 1978
3 - Into Film
by: Laurence Goldstein, Jay Kaufman

Dutton Press, U.S.A., 1976
4 – Glossary of Motion Picture Terminology
by: E. Thurston, C. Jordan. 1968

همچنین بعضی از شماره‌های مجلات:

American Cinematographer
The American Film
Film Comment

مؤلف در تهیه مطالب این فرهنگ از اظهار نظر چند دوست که از مطلعین و دست‌اندرکاران سینما هستند بهره‌برده است. ضمن تشکراز مساعدتهای این دوستان، مؤلف خودرا مسئول هرنوع خطائی می‌داند که ممکن است دراین کتاب وجود داشته باشد. با این امیدکه نواقص و کمبودها و اشتباهاتی که بنظرتان می‌رسد تذکر دهید تا در چاپ بعدی به‌رفع آنها اقدام گردد.

پرویز دوائی



آکتورز استودیو Actors' Studio

اسم یک مدرسه‌ی معروف تربیت هنرپیشه تآتر و سینما در آمریکا که در سال ۱۹٤۷ بوسیله‌ی « ایلیا کازان » E. Kazan و « چریل کرافورد » Ch. Crawford در نیویورک ایجاد شد . بعدها «لی استراسبرگ» L. Strasberg به این دو نفر ملحق گردید . این مدرسه در واقع دنباله روی «گروه‌تآتری» بود که در سالهای سی ، نمایشنامه‌های متعهد اجتماعی را براساس تعلیمات معلم تآتر معروف روس «استانیسلاوسکی» Stanislavsky روی صحنه می‌آورد . بازی هنرپیشه‌های وابسته به‌این کارگاه ، ناتورالیسی و با استفاده از بداهه سازی و بحث‌های گروهی است . از پروردگان معروف این کلاس که سبک بازی‌شان را «بازی متدی » Method Acting یا بطور خلاصه «متد» می‌گویند می‌توان «ایلای والاك» E. Wallach ، «شلی وینترز» Sh. Winters « راد استایگر » R. Steiger ، « آنتونی کوئین» A. Quinn ، «مونتگمری کلیفت» M. Clift ، «سارلون براندو» M. Brando و «جیمزدین» J. Dean را نام برد .

آنونس (برنامه آینده) Trailer

فیلم کوتاهی که برابر با سه یا چهار دقیقه برای معرفی و تبلیغ یک فیلم آینده ساخته و سرهم میشود (به اصطلاح ایرانی «برنامه‌ی آینده») و معمولا شامل لحظه‌های حساس و جذاب فیلم است .

آوانگارد Avant-Garde

پیشرو بودن و تجربه گرایی در هنر بطوریکه اثر خلاف و خارج از جریان رایج و قابل فهم و تمتع روز باشد و معیارهای رایج عامه پسند مخصوصاً هنر مصرفی و تجارتی، نتواند آنرا بپسندد و هضم وفهم کند. در سینما این اصطلاح مخصوصاً به تجربه‌گرایی اطلاق می‌شود که در فاصله‌ی سالهای ۱۹۱۸ تا ۱۹۳۰ در فرانسه وآلمان فعالیت داشتند و بعد شامل سایر نوپردازان به‌طورکلی در هرزمانی می‌گردد.

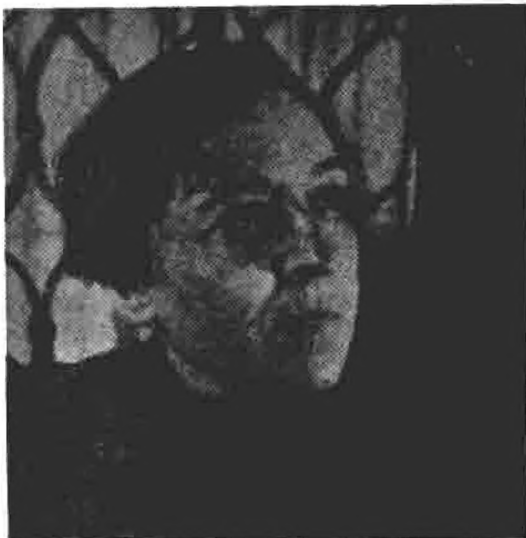
سینمای پیشرو فرانسه به‌مقدار زیاد مدیون مکتب نقاشی امپرسیونیستی بود. «آبل گانس» A.Gance ، «ژرمن دولاك» Germaine Dulac ، «ژان اپستاین» J. Epestein ، «مارسل لربیه» M. L'Herbier ، «ژان رنوآر» J. Renoir «آلبرتو کاوالکانتی» A. Cavalcanti و «ژان‌گره‌میون» J. Gremillion مباشران اصلی این جنبش در سینمای فرانسه بودند. از ۱۹۲۵ تا ۳۰ «هانری شومت» H.Chomette ، «گره‌میون»، «مارسل‌دوشان» M. Duchamp ، «دولاک» ، «فرمان‌لژه» و «اوژن دسلاو»سینمای خالص Cinema Pur را پایه‌گذاری کردند. در همین ایام شاعران و نقاشان و نویسندگان و سایر هنرمندان سوررآلیست که خصایص هنر سینما را با مفاهیم وافکار سوررآلیستی متناسب می‌دیدند به این هنر روی آوردند. از آن جمله‌اند: «من‌ری»، «رنه کلر» R. Clair ، «دولاك» ، «ژاك پره ور» J. Prevert ، «ژان کوکتو» J. Cocteau ، «سالوادور دالی» S. Dali ، «لوئیس بونوئل» L. Bunuel و «ژان‌ویگو» J. Vigo ... در روسیه بعد از انقلاب

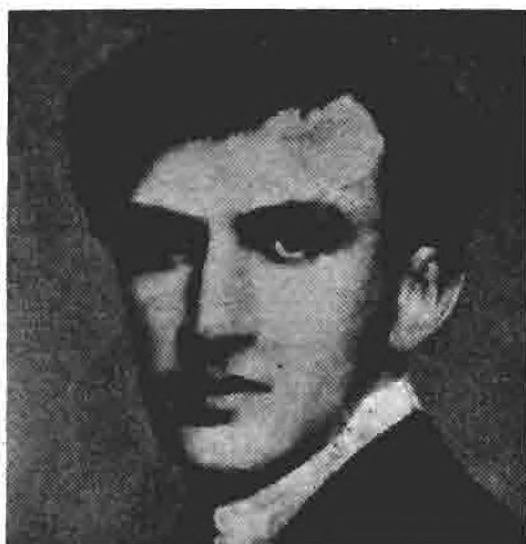




بالا: آلبرتو کاوالکانتی
پائین: ژان کوکتو

«کوزینتسف» Kozinsev ، «کوله‌شف» Kuleshev «ورتوف» Vertov ، «آیزنشتاین» Eisenstein ، در آلمان «اسکارفیشینگر» O. Fischinger در انگلستان «لن‌لای» در آمریکا «پل فیوس» P. Fejos ، «روبر فلوره» ، «لوئیس جکوبز» L. Jacobs ، «رالف استاینر» R. Steiner «مایادیرن» M. Deren و «کنت انگر» به حیطه‌ی سینماگران پیشرو تعلق دارند... از فیلمسازان امروزی «ژان‌لوک گدار»، «ژان لوئی استراب» J.L. Straub «کریس‌مارکر» C. Marker را جزو فیلمسازان پیشرو قلمداد می‌کنند.





بالا: ژرمن دولاک
پائین: ژان اپستاین

آیریس **Iris-In (Iris-Out)**

این یک جور نقطه‌گذاری سینمائی برای ختم یک صحنه و شروع صحنه‌ی بعدی و نشان دادن گذشت زمان بین دوصحنه است. تصویر به شکلی دایره‌وار (و شبیه به‌حرکت دیافراگم دوربین‌عکاسی یا فیلمبرداری) کم کم می‌چرخد و بسته می‌شود ودر صحنه‌ی بعد، بتدریج باز می‌شود. در فیلم‌های قدیمی از این تدبیر برای تکیه و توجه دادن به یک جزء صحنه استفاده می‌شد، یعنی یک قسمت از تصویر در یک دایره‌ای محاط و دور آن سیاه می‌شد.

۱

اپرای اسبی Horse Opera

کنایه از فیلم «وسترن»

اسکار Oscar

جایزه‌ایست به‌صورت مجسمه‌ای مطلا در حدود ۳۰ سانتی‌متر که آکادمی علوم و هنرهای سینمای آمریکا سالی یک بار در زمینه‌های: بازیگری (نقش اول ـ نقش دوم زن ـ مرد)، کارگردانی، تهیه، فیلمبرداری (رنگی، سیاه‌وسفید)، سناریونویسی (اصلی، اقتباس)، طراحی لباس، طراحی دکور، موسیقی (اصلی، اقتباس، ترانه)، تدوین، صدابرداری، حقه‌ها، فیلم مستند، فیلم کوتاه زنده، فیلم کوتاه نقاشی متحرک و فیلم خارجی اعطا می‌کند (به «اسکار» جایزه آکادمی Academy Award هم گفته می‌شود).

توزیع «اسکار» از سال ۱۹۲۹ آغاز شد و بخاطر تبلیغی که در باره‌اش می‌شود و جهانی بودن فیلم‌های آمریکائی مشهورترین جایزه نوع خویش است.

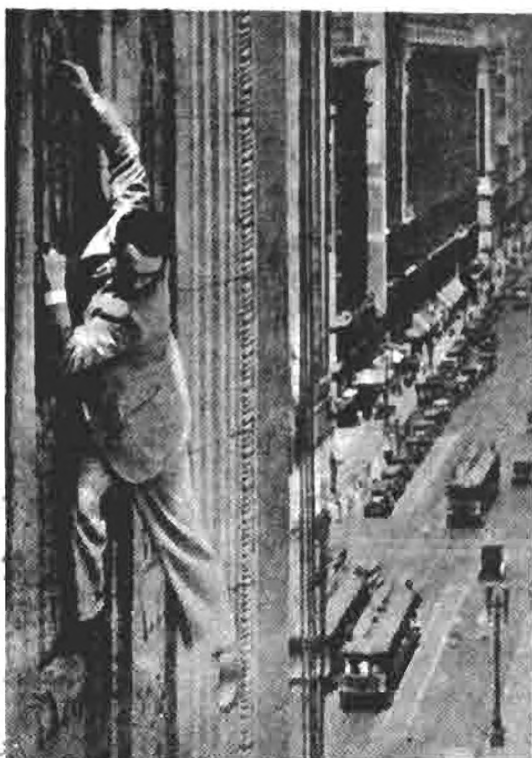
اسلپ استیک Slap Stick

(کمدی پر تحرک وخرابکارانه، کمدی بزن‌و بشکن، چک تخته‌ای)

یک جور فیلم کمدی که مخصوصاً در دوره‌ی سینمای صامت بسیار رایج بود و پر از صحنه‌های به هم‌ریختن وخورد کردن وحرکات آکروباتیک هنرپیشه‌ها (پرت شدن و آویزان شدن و غیره) است و مشخصه‌ی اغلب آنها یک یا چند صحنه تعقیب و فرار و پرتاب



گروه کمدین های کی ستون (پاسبانها)، نمونه ای از موفقترین نوع کمدی اسلپ استیک که وسیله «مک سنت» شکل گرفت.



نمونه های متمایز کمدی اسلپ استیک

استان لورل و اولیور هاردی

هارولدلوید ←



کیک‌های خامه‌ای است . در سینمای صامت این نوع فیلم در آمریکا در فاصله ۱۹۱۰ تا ۱۹۲۰ وسیله‌ای « مک‌سنت» Mack Sennet ومؤسسه‌ی او به‌اسم « کی‌استون» Key Stone ایجاد شد وفرمول‌های آن شکل گرفت. فیلم‌های آن دوره «چارلی‌چاپلین» ، «هارولدلوید» Harold Lloyd ـ « لورل ـ هاردی » Laurel & Hardy و « باستر کیتون » B. Keaton . نمونه‌های متمایزی ازاین‌نوع کمدی را در بر دارد .

اصطلاح « چک تخته‌ای » از یک جور « توفال » (تخته) ناشی میشود که در کمدی‌های پانتومیم دلقک از آن استفاده می‌کرد و ضربه‌های صدادار (ولی بی‌آزار) وارد میاورد،و این مضمون خود از سبک‌خاص « کمدیا دل‌آرته » Commedia dell Arte وشخصیت دلقک خاص این نمایش‌ها موسوم به‌هارله‌کن ـ Harlequin ـ آغاز می‌گردد. این سبک کمدی از نمایش‌های«پانتومیم»در آمریکابه‌نمایشات موزیک‌هال‌ـ Music Hall (تاترهای مخصوص اجرای نمایش‌های رقص وآواز‌سبک)ونمایش‌های Vaude Ville (نمایش‌های رقص و آواز و کمدی به اصطلاح « واریته ») و Burlesque ـ (نمایش های سبک کمدی توأم با رقص‌های نیمه برهنه) و از آنجابا هنرپیشه‌های کمیک این نمایش‌ها و بعضی از « چشمه»‌های کمیک آنها به اولین فیلم‌های کمدی راه‌پیدا کرد. تقریباً‌تمامی کمدی‌های اولیه تا ظهور ناطق در سینما درمایه کمدی «چک‌تخته ای»بودند. ازبین‌بعضی هنرپیشه های دیگر این نوع کمدی‌ها می‌توان به « هری‌لنگدون » H. Langdon « چارلی چیز » Charlie Chase-«لوپینولین»- Lupino Lane





بالا: روبرت وینه
پائین: هری لنگدون

« فتی آربوکل» - Fatty Arbukle «لاری سمون» L. Semon « بن توربین» B. Turpin و «می‌بل‌نورماند» Mabel Normand اشاره کرد.





بالا: بن توربین
پائین: لاری سمون

اکسپرسیونیزم Experssionism

جنبشی در هنرهای‌گرافیک ، ادبیات ، تأتر و سینما، که در فاصله‌ی سالهای ۱۹۰۳ تا ۱۹۳۳ ، درآلمان شکوفا شد. هدف اصلی‌این جنبش نمایش دنیای درونی بشر ، مخصوصاً عواطفی چون ترس،نفرت، عشق و اضطراب بود. شروع اکسپرسیونیزم را درسینما با فیلم « دفتر دکتر کالیگاری » Das Cabinet Des Dr. Caligari (۱۹۱۹) اثر « روبرت‌وینه » (R. Wiene) می‌شناسند. بعضی‌از عناصر و جنبه‌های منعکس دراین فیلم مثل دوگانگی حاکم بر روح بشر، نیرو و جبر سرنوشت، جاذبه‌ی موجودات و هیولاهای مادون انسانی مستقیماً از سنت‌های ادبیات رومانتیک آلمان و بدبینی و روحیه‌ی دهشتزده رایج درآن گرفته شده‌است.شکست آلمان در جنگ جهانی اول در رواج این بدبینی و تلخکامی مؤثربود، دست تنگی‌های مالی نیز در به وجود آوردن شکل عینی و مادی این فیلم‌ها نقش بازی می‌کرد،مثلا به همین دلیل دکورهای فیلم «کالیگاری»پرده‌های نقاشی شده بود،ویاچون برق کم بود ناچار صحنه‌ها نورکمتری داده می‌شد و فیلم‌ها بیشتر تاریک بود....غرابت دکور و اشکال خارجی،دیوارهایی بازوایای تیز و غیر معمول،سایه‌های کج و مبالغه شده، تاریکی حاکم بر فضا و دستکاری عمدی در واقعیت ، وسایلی برای خبر دادن از روحیه انسان و دنیای خوف‌آلوده ، نومید ، جنون‌زده

و پر اضطراب قهرمان فیلم بود.
بیشتر کارگردان‌های سرشناس سینمای صامت آلمان در جنبش اکسپرسیونیستی شرکت داشتند و از خود سهمی به جا گذاشتند.(وینه) در سراسر این دوره فیلم دارد، از « دفتر دکتر کالیگاری» و « اصیل » Genuine (۱۹۲۰) گرفته تا « راسکولینکوف » (Raskolnikoff) (۱۹۲۳) و « دستهای اورلاک» (Orlacs Hande) (۱۹۲۵)-«پل‌وگنر» (P. Wegner) در « گولم» (Der Golem) (۱۹۲۰) جد تمام فیلم‌های هیولائی سینما را معرفی می کند . در فیلم «محصل پراگ» (Student Von Prag) (۱۹۲۵) « هنریک‌گالین» (H. Galeen) یکی از مایه‌های رایج در فیلم‌های اکسپرسیونیستی، یعنی موضوع « همزاد» را مطرح میسازد.
« پل‌لنی»(P. Leni) در «پلکان عقبی» (Hinter Treppe) (۱۹۲۱) و « موزه‌ی مجسمه های‌مومی»(Wachsfiguren Cabinet) (۱۹۲٤) دنیای اکسپرسیونیستی را به حیطه‌ی محدود « فیلم مجلسی » (به فیلم مجلسی Kamerspiel Film رجوع شود) کشانید،ولی « کارل‌گرونه » (K.Grune) بافیلم «خیابان» (Die Strasse) (۱۹۲۲) فیلم اکسپرسیونیستی را به حوزه‌ی « سینمای خیابانی» (به فیلم خیابانی Street Film رجوع شود) راه داد.
«فردریش ویلهلم‌مورنائو» (F.W. Murnau)، سینماگر برجسته‌ی سینمای‌آلمان‌در «نوسفراتو» (Nosferatu) افسانه‌ی هیولای خون‌آشام را بهانه‌ی نمایش دنیای تاریک و شوم و تهدید شده « اکسپرسیونیزم» قرار داد. فیلم دیگراو « نازلترین مرد » (Der Letzte Man) (۱۹۲٤) هر چند زمینه‌ای واقعی





PAUL WEGENER

بالا: کارل گرونه
پائین: پل وگنر



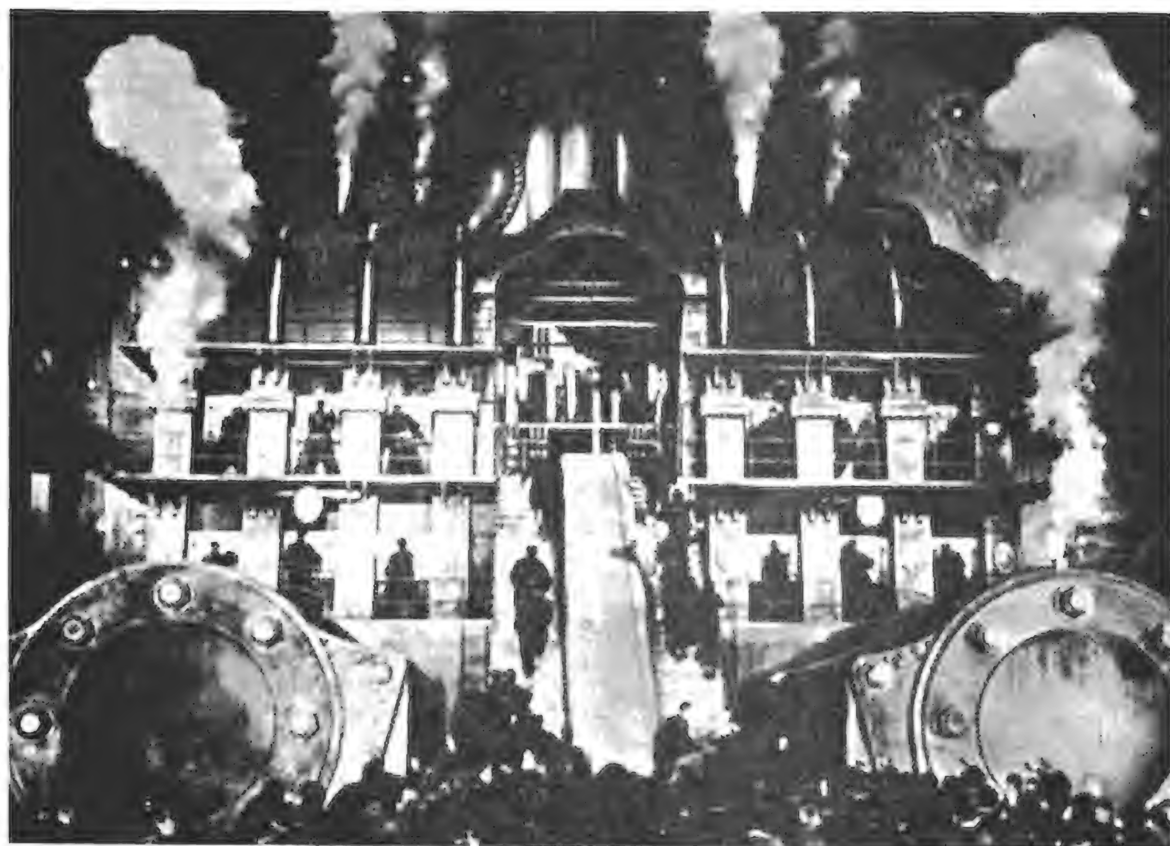


بالا: دوپن
پائین: پابست

و اجتماعی داشت بازسرشار از بدبینی حاکم برمحیط بود. «مورنائو» در«فاوست» (Faust) (۱۹۲۶) به دوگانگی روح بشر و تسلیم نهایی او در برابر جبر تقدیری پرداخت. فیلمساز معتبر دیگر آلمان ، «فریتس لانگ» (F. Lang) در آثارش به خصوص برنقش مخرب تقدیر زیاد تکیه می کند. فیلمهای اکسپرسیونیستی « فریتس لانگ » ، مثل « مرگ خسته » Der Müde Tod (۱۹۲۱) ، « دکتر مابوزه‌ی قماربـــاز » (Dr. Mabuse Der Spieler) (۱۹۲۲) ، و « نیبلونگن » (Die Nibelungen) (۱۹۲٤) و بـــالاخره « متروپلیس » (Metropolis) (۱۹۲۷) افراد بشر را موجوداتی ناچیز و بی‌اراده در برابر تقدیری جابر واجتناب‌ناپذیر معرفی می کند . از آخرین فیلمهای جنبش اکسپرسیونیستی‌سینمای آلمان باید از«واریته» (Variete) (۱۹۲۵) اثـــر «دوپـــن» (Dupen) نام برد که ازبازی«امیل یانینگس» (E.Jannings) با مبالغه خاص فیلم‌های اکسپرسیونیستی بهره دارد .

«اکسپرسیونیزم» بعدها جای خود را به سینمای اجتماعی و به واقعیت عینی آثار «پابست» (Pabst) و دیگران داد تا در دوران سلطه‌ی «نازیسم» خود به قهرمان ـ پروری ، حماسه‌های ملی وفیلم‌های تفننی سبک تسلیم شود .

باوجود این بعضی از عناصر عینی و ذهنی فیلم‌های اکسپرسیونیستی تا سالهای سال در سینمای جهان باقی ماندند . مهاجرت فیلمسازان آلمانی (نظیر «لانگ» و «مورنائو») به آمریکا ، نورپردازی غیرمعمول و دکورهای اکسپرسیونیستی را به دنیـای تاریک فیلم‌های جنائی و وحشتناك و











شرح تصاویر صفحه مقابل، بالا: «متروپلیس» یکی از مشهورترین آثار اکسپرسیونیستی «فریتز لانگ»
پائین: «فریتزلانگ» به هنگام تهیه صحنه‌ای از فیلم «متروپلیس»

شرح تصاویر این صفحه:
(بالا، راست): دفتر دکتر کالیگاری از «روبرت وینه» ـ فیلمسازی که درسراسر دوره اکسپرسیونیستی سینمای آلمان فعال بود.
(بالا، چپ): «نوسفراتو» از «مورنائو» که افسانه هیولای خون‌آشام را بهانه‌ی نمایش دنیای تاریک وشوم وتهدید شده «اکسپرسیونیزم» قرار داد.
پائین: نمائی از «مرگ خسته» یکی دیگر ازفیلمهای اکسپرسیونیستی «فریتزلانگ»

فیلم‌های به‌اصطلاح «سیاه» (به فیلم سیاه Film Noir رجوع شود) سالهای ۳۰ و ۴۰ راه داد. اشیایی که حالت عادی خود را در تاریک - روشن از دست می‌دهند و به عواملی ترسناك و تهدید کننده تبدیل می‌شوند سایه‌های بلند و سیاه و مخوف، دیوارهای در خود فشارنده و خفقان‌آور، تاریک - روشنی که فضای روحی قهرمانان و جنون و نگرانی آنها را القاء می کرد.

از فیلمسازان بزرگ، «آلفرد هیچکاك» (A. Hitchcock) درتمام طول زندگی حرفه‌ای خود تحت تأثیر سینمای اکسپرسیونیستی بوده واین تأثیر درسایه‌های ذهنی وشکل ظاهری کارهای او همیشه نمود داشته است. از سایر شخصیت های فیلم های اکسپرسیونیستی می توان از این افراد یاد کرد:

«کارل مایر» (Carel Mayer) (سناریست «کالیگاری»، «اصیل»، «پلکان عقبی»، «نازل‌ترین مرد»)، «کارل فروند» (Karl Freun) (فیلمبردار آثاری مثل «گولم»، «نازل‌ترین مرد»، «متروپلیس» و «واریته» که با اغلب فیلمسازان این جنبش همکاری داشت و بعدها نیز در فیلم‌هایی که در آمریکا فیلمبرداری کرد نیز سبک نورپردازی خود را ادامه داد) «اریش پومر» (E.Pommer) (تهیه کننده‌ی «کالیگاری»، «نیبلونگن»، «نازل‌ترین مرد» و غیره)، «والتر روهریک» (W. Röhrig) (طراح دکور «کالیگاری»، «مرگ خسته»، «قصر مخوف»، «محصل پراگ»، «تارتوف»، «فاوست») هرمان وارم (H. Warm) (طراح دکور «کالیگاری»، «مرگ خسته»، «محصل پراگ» وغیره)، از بازیگران «امیل یانینگس» («نازل‌ترین‌مرد»،





بالا: آلفرد هیچکاک
پائین: اریش پومر

«واریته» ، «فاوست» ، «تارتوف» ، «موزه‌ی مجسمه‌های مومی» وغیره) «کنراد ویت» (C.Veidt) («کالیگاری» ، «موزه‌ی مجسمه‌های مومی» «محصل پراگ» «دستهای اورلاك» وغیره) «ورنر کراوس» (W. Kraus) («کالیگاری» ، «موزه‌ی مجسمه‌های مومی»، «محصل پراگ» وغیره).





امولسیون **Emulsion**

سطح حساس فیلم خام ، آلوده به مواد شیمیایی ، که تصویر برآن نقش می‌بندد . با تغییراتی که در میزان ترکیب این مواد داده می‌شود قابلیت و سرعت جذب نور (Speed) فیلم فرق می کند . این سرعت جذب با حروف اختصاری ASA یا DIN مشخص می‌شود. فیلم‌هایی که ASA (DIN) آنها بیشتر است ، قابلیت جذب نوربیشتری را دارند ، یعنی در روشنایی‌های کمتری هم از آنها می‌شود استفاده کرد ، و بالعکس . در فیلم‌های رنگی سه - چهارلایه ماده‌ی حساس روی فیلم‌می آید و بین هر کدام یک صافی (Filter) قرار دارد که نوری را که به هرلایه می‌رسد کنترل می کند .

انیمیشین (تحرك دادن) **Animation**

شیوه‌ی فیلمسازی که در آن به اجسام و تصاویر (معمولا نقاشی شده) بی‌حرکت ، تحرك بخشیده می‌شود. این کار با دوربین مخصوص فیلمبرداری منقطع و کادر به کادر صورت می‌گیرد، یعنی از جسم یا تصویر یک کادر (یک بیست‌وچهارم ثانیه) فیلم گرفته می‌شود. بعد جای جسم را کمی عوض می کنند

بالا: کنراد ویت
پائین: ورنر کراوس





بالا: امیل کول
پائین: ماکس فلایشر

و یا تصویری دیگر که با تصویر قبلی کمی تفاوت داشته باشد در مقابل دوربین قرار می‌دهند و این کار ادامه پیدامی‌کند و در- مجموع، جسم یا تصویر در یک سلسله کادر هایی که موقع نمایش به طور پیوسته روی پرده می‌آید، حرکت می‌کند.

تحرک دادن به اجسام و تصاویر خود چند نوع فیلمسازی را تشکیل می‌دهد. وسیعترین، مهمترین و معروفترین شاخه‌اش نقاشی متحرک (یا نقاشی مضحک متحرک) Animated Cartoon (که برای آن در گذشته‌ها در ایران تعبیر عامیانه ولی رسای «مضحک قلمی» وضع شده بود). نقاشی متحرک خود یکی از شاخه‌هایش نقاشی‌های بریده شده (Cut-Out) است که در آن تصویر (معمولا موضوع و قهرمان داستان) از یک زمینه‌ی قبلی بریده و جدا می‌شود وبا مفاصل و اعضای قابل تبدیل و تحرک روی زمینه‌ی ثابتی قرار می‌گیرد. یک نوع دیگر نقاشی متحرک که رواج کمتری دارد نقاشی مستقیم روی نوار شفاف فیلم است.

فیلم‌های تحرکی شاخه‌ی وسیع فیلمهای عروسکی (Puppet Film) را هم در بر می‌گیرد که در آن عروسک‌ها بر زمینه‌ی دکورهای سه بعدی و برجسته حرکت داده می‌شوند وظرافت‌پردازی در دکور و لباس و سایراجزاء، این نوع فیلمسازی را دشوارتر از نقاشی متحرک می‌سازد و در نتیجه رواج کمتری دارد.

از حرکت دادن به اجسام ثابت در فیلم‌های آگهی تبلیغاتی و نیز به‌صورت یک جورحقه‌ی سینمایی در مورد فیلم‌های معمولی استفاده می‌شود.

اولین سازنده‌ی معتبر فیلم‌های نقاشی





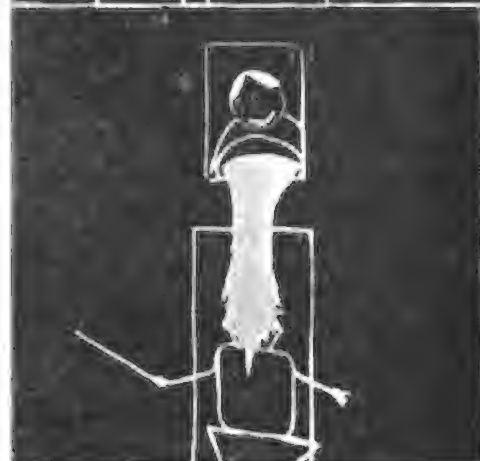
بالا: والت دیزنی
پائین: ییژی ترنکا

متحرک «امیل کول» E. Cohl فرانسوی است که از ۱۹۰۸ شروع به ساختن این قبیل فیلم‌ها کرد.... در آمریکا «ماکس فلایشر» M. Fleischer با سری «پاپ آی» Popeye «بتی بوپ» B. Boop وغیره، «والت دیزنی» با «میکی ماوس» Mickey Mouse، «دانالد داک» Donald Duck وغیره، «تکس ایوری» T. Avery و «چاک جونز» Ch. Jones باسری «باگز بانی» Bugs Bunny، «هانا» و «باربرا» Hanna-Barbera باسری «تام اندجری» Tom and Jerry (موش وگربه) و بالاخره «جان هابلی» J. Hubley، در انگلستان، «ریچارد ویلیامز» R. Williams «جرج دانینگ» G. Dunning و «جان هالاس»، در فرانسه ـ «ژان ایماژ» J. Image در آلمان ـ «هانس ریختر» H. Richter، «والتر روتمان» و «لوته راینر» Lotte Reiner، در کانادا «نورمن مک‌لارن» N. McLaren (که بیشتر به شیوه‌ی نقاشی مستقیم روی نوار فیلم کار می‌کند)، در ایتالیا «برونوبوزه‌تو» Bruno Bozzetto و «کاواندولی» Cavandoli، در لهستان «یان لنیتسا» Jan Lenica، در چکسلواکی «ییژی ترنکا» Jiri Trnka، «ازدنک‌میلر» Zdnek Miler، «کارل زمان» Karl Zeman و در یوگسلاوی «دوشان ـ ووکوتیچ» D. Vukotic سازندگان سرشناس فیلم‌های نقاشی‌متحرک‌هستند. ازاین‌جمع البته والت دیزنی (که ضمناً اولین فیلم‌های بلند نقاشی متحرک را به‌وجودآورد) وشخصیت‌های او محبوب‌ترین ومعروفترین هستند. دیزنی عامل اصلی اشاعه‌ی این‌شیوه‌ی فیلمسازی در جهان‌بود. هنرمندانی‌مثل «مک‌لارن»، «هابلی»، «لنیتسا»، «ریختر»، «روتمان» و «راینر» نقاشی متحرک را به عنوان یک قالب جدی و برای













«امیل کول» در سال ۱۹۰۸، نقاشی متحرک پیشرو را عرضه کرد که نیم قرن بعد مورد توجه قرار گرفت و رواج یافت. «کول» اولین کسی بود که عکسبرداری تصویر روی نوار فیلم به منظور ایجاد «نقاشی متحرک» را انجام داد.

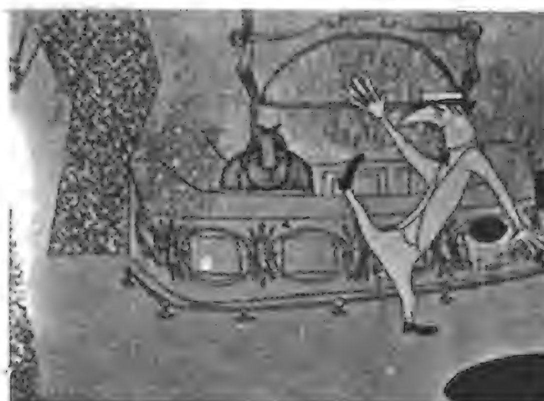
تصاویر این صفحه: صحنه‌هائی از فیلم های «کول» (میکروب خوشبخت، کابوس آدمک‌ها، درام آدمک‌ها)



«میکی ماوس» از معروفترین آثار «والت دیزنی» که ضمناً اولین فیلم بلند نقاشی متحرک را نیز بوجود آورده است.



انتقامجو_ ۱۹۵۸ از «دوشان ووکوتیچ» که مشهورترین سازنده نقاشی متحرک در یوگسلاوی است.



«روتی توت توت» _ ۱۹۵۲ ساخته: جان هابلی سازنده سرشناس نقاشی متحرک در انگلستان



«هدیه کوچولو»_ ۱۹٤۶ از ییرژی ترنکا : یلمساز معروف چکسلواکی.



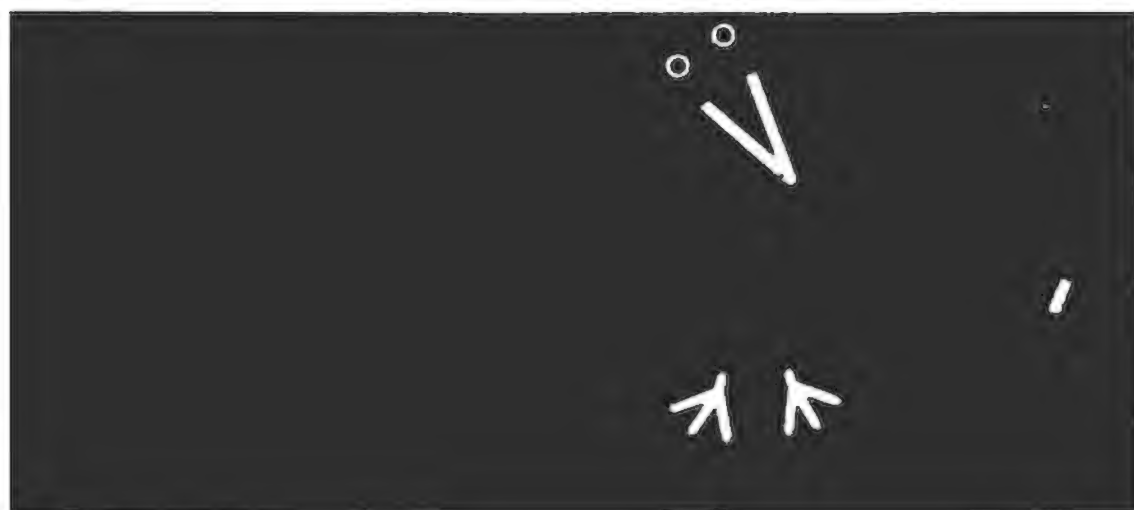
«لئونورا» _ ۱۹۵۰ ساخته ی: ادوارد هوفمن



«میلیونری که خورشید را دزدیده بود» _ ۱۹٤۸ اثر سازنده سرشناس نقاشی متحرک چک «زدنک میلر»









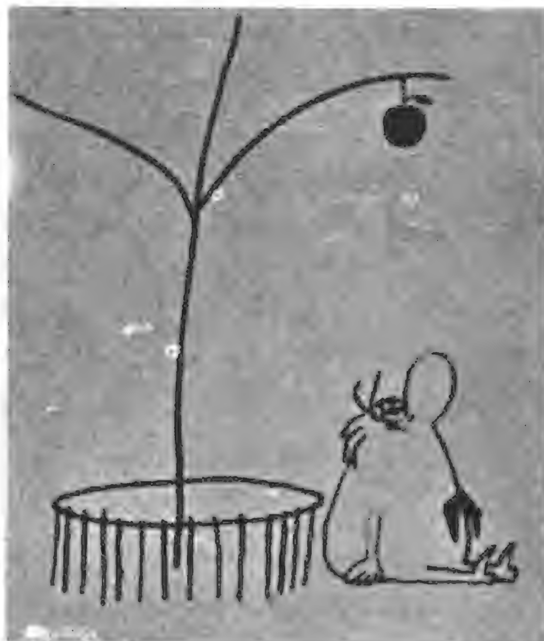


«ییری ترنکا» از چکسلواکی، به سینمای عروسکی اعتبار بخشید:
سمت چپ «پرنس بازازام» ۱۹۵۰ و سمت راست «افسانه‌های قدیمی کوچک» ۱۹۵۳

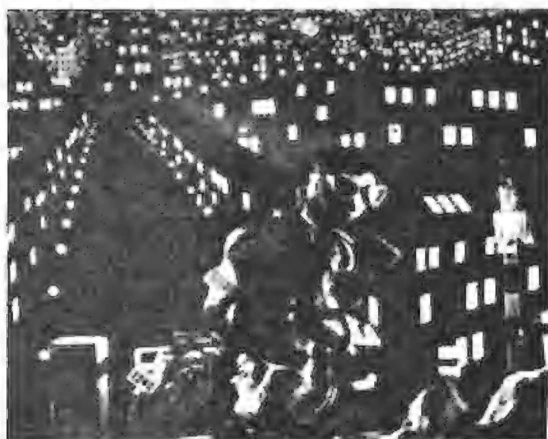


«کارل زمان» در فیلم «یک اختراع شیطانی» ـ ۱۹۵۷ (بالا): کتاب ژول ورن را بصورت تصاویر توأم با بازی هنرپیشگان عرضه کرد.

«برژتیسلاو پویار» سینماگر دیگر چک با ظرافت و استادی حرکات بازیگران عروسکی را در «یک جرعه بیشتر» ـ ۱۹۵٤ به نمایش گذارد.



سیب (۱۹٦۲) از «جرج دانینگ»



شرح تصاویر صفحه مقابل، بالا: سینمای بدون دوربین، با نقاشی مستقیم روی نوار فیلم بوسیله «نورمن مک‌لارن» برای نخستین بار اعتبار یافت. در سمت چپ تصویر «جعبه رنگ» از «لن لای» و در سمت راست تصویر «هن هاپ» از نورمن مک‌لارن را مشاهده می‌کنید.

پائین: نورمن مک‌لارن تصاویری ساده با حداقل خطوط در فیلم «مرز» حرکات کامل را به نمایش درآورده است.

بیان مفاهیم تجریدی به کارگرفته‌اند و آثارشان بیشتر جنبه خصوصی دارد. یکی از قدیم ترین فیلم‌های عروسکی » جنگ و رویـای مومی (La Guerra e il Songo di Momi) اثر«جووانی پاسترونه» G. Pastrone (۱۹۱۶) است. به هر جهت دراین زمینه از فیلمسازی کشور چکسلواکی و افرادی مثل ترنکا، زمان، «هرمیناتیرلووا» Hermina Tyrlova و «برتیسلاوپویار» Bretislav Pojar تمایز آشکار دارند.

ایستمن کالر Eastman Color

یک نوع نسخه‌ی منفی (نگاتیو)فیلم رنگی که در سال ۱۹۵۲ به وسیله‌ی کمپانی «کداک» عرضه شد و به سرعت جای فیلم « تکنی کالر»راکه تا آن زمان یگانه فیلم رنگی موفق رایج بودگرفت. علت این امرآن بود که برای فیلمبرداری به شیوه‌ی تکنی-کالر (به واژه‌ی تکنی کالر Technicolor مراجعه شود)سه نوار فیلم خام رنگی لازم‌بود، دوربین فیلمبرداری به شیوه‌ی تکنی کالر سنگین‌تر و بزرگتر از دوربین‌های عادی و لابراتوار چاپ رنگی به این شیوه محدود بود.فیلم رنگی«ایستمن کالر» هیچ یک ازاین دردسرها را نداشت. با دوربین فیلمبرداری عادی می‌شد فیلم گرفت و یک نوار فیلم خاص بیشتر لازم نداشت،پس از نظر خرج با صرفه‌تر بود. ضمناً فیلم‌های گرفته شده با فیلم خام « ایستمن»در تمام لابراتوارهای چاپ رنگی عادی قابل چاپ است.امروزه تقریباً تمامی فیلم‌های رنگی‌ای که در آمریکا وکشورهای اروپای غربی برمی‌دارند با فیلم رنگی خام « ایستمن»گرفته و روی فیلم رنگی مثبت ایستمن چاپ می‌شود.شیوه‌ی فیلمبرداری رنگی « ایستمن» در نوشته‌های شروع فیلم ممکن است زیر عناوین مختلفی مثل متروکالر Metro Color ، وارنر کالر Warner Color یا دولوکس کالر De Lux Color ظاهر گردد. حتی‌فیلم‌های رنگی‌ای که‌درسالهای‌اخیر اسم « تکنی کالر» را روی خود دارند روی‌نگاتیو « ایستمن» فیلمبرداری و در لابراتوارهای «تکنی کالر»چاپ شده‌اند. نکته‌ی قابل ذکر آن که فیلم‌های رنگی « ایستمن»بعد ازگذشت چند سال به تدریج رنگشان تغییر می‌کند و مایه‌های سبزوآبی ازبین‌رفته فیلم‌یکدست‌بنفش میشود. برخلاف فیلم‌های «تکنی کالر» که بعد ازگذشت چهل‌وچندسال همچنان اصالت رنگ خودرا حفظ کرده‌اند.در سالهای اخیر برای احیای‌فیلم‌های‌رنگی‌از بین‌رفته‌واصلاح‌وتکمیل نگاتیو « ایستمن » اقدامات و تحقیقاتی در جریان بوده است.

ب

بازیگری Acting

در آغاز کار سینما هنرپیشه‌ها معمولا از تئاتر قرض گرفته می‌شدند، اما هنرپیشه‌های تئاتری به سینما با نظر حقارت نگاه می‌کردند، ضمناً سبک بازی تئاتری آنها با حرکات مبالغه شده، در تصویرهای درشت سینمائی مبالغه‌آمیزتر ومضحک جلوه می‌کرد. هنرپیشه‌های تئاتری در فرانسه در محصولات فیلمهای هنری (Film D'Art) و در آمریکا در فیلم‌های مؤسسه بازیگران معروف Famous Players ظاهر می‌شدند، از آن‌جمله بودند« سارابرنارد» S. Bernhard ، الئونورادوسه (E. Duse) و « بیربوم‌تری » (Beerbahm Tree) که نامش برای فیلم‌ها اعتباری‌آورد. درعین‌حال، در خیلی از فیلم‌ها ، بازیگران را بدون سابقه تئاتری و بر اساس جوانی و زیبائی انتخاب می‌کردند. دیوید وارک گریفیث، بخصوص در انتخاب دختران جوان برای بازی در فیلم‌هایش قابلیتی داشت، از آن جمله بودند مری‌پیکفورد، (M. Pickford) ولیلیان‌گیش (L. Gish) که بعدها بزرگترین بازیگران زن سینمای آمریکا شدند.

در اروپا پیوند بین تئاتر و سینما نزدیک‌تر بودگرچه هنرپیشه‌ها معمولا از تئاتر به فیلم راه پیدا می‌کردند و نه بالعکس.«آستانیلسن» (A. Nielsen) بازیگری‌سینمائی‌را به‌حدتکاملی رساند که فقط لیلیان‌گیش بااوبرابری می‌کرد. از مردان « امیل یانینگز» (E.Jannings) علاقمندان فراوان و شهرت بسیار داشت. هالیوود ذخیره بازیگران خودرا با جذب هنرپیشه‌های دیگری از اروپا غنی ساخت. از آن جمله بودند «گرتاگاربو » (G. Garbo)

« پولانگری» (P. Negri) ، «چارلزلوتون» (Ch. Laughton) ولارس هانسن(L.Hansen).

پیشرفت‌های فنی و بالا رفتن سطح فهم و توقع تماشاگران در تغییر شیوه بازیگری سینمائی اثر داشت،ظرافت و عمق بازی جنت‌گی‌نور(J. Gaynor)در فیلم «طلوع» (Sunrise) (۱۹۲۷) اثر ف . و . مورنا (F.W.Murnau) تا بامروز تازه است . بازی «گاربو» نیز جاذبه خودرا از سینمای‌صامت تا ناطق همچنان حفظ کرده است. ظهور صدادر سینما بین هنرپیشگان ضایعاتی ببارآورد، بعضی از بازیگران بد لهجهٔ اروپائی (یانینگز ، پولانگری) مجبور به بازگشت به کشورهایشان شدند. صدای نامناسب بعضی دیگر مخصوصاً با دستگاه‌های ناقص ضبط‌صوت آن ایام‌ادامه کار رادرسینمای‌ناطق‌برایشان مشکل‌ساخت. بارزترین نمونه، سقوط هنرپیشه بسیار مشهور «جان گیلبرت» بود.ناطق لزوم مبالغه‌دربازی و تکیه بر حرکات را از میان بر می‌داشت در نتیجه تطابق با این سبک جدید بازیگری برای خیلی از بازیگران تئاتری یا بازیگران سینمای صامت دشوار بود، با وجود این‌بعضی از بازیگرانی که از تئاتر شروع کرده بودند به سبب قوت و اصالت شخصیت و جاذبه فردی خاص در سینما ماندند و متمایز شدند، از آن جمله‌اند بتی‌دیویس (Bette Davis) هامفری بوگارت (H.Bogart) ، کاری‌گرانت (C. Grant)، کاترین هپبرن (K. Hepburn)، ادوارد جی رابینسون (E. G. Robinson) اسپنسرتریسی(S.Tracy)وهنری‌فاندا H.Fonda که همگی از تبحر فنی و جاذبه شخصی برخوردار بودند. اما سپردن نقش‌های قالبی به‌هنرپیشه‌ها ، حوزه هنرنمائی آنها را محدود و به تکرار نقش های کمابیش





بالا: لارس هانسن
پائین: چارلز لوتون

مشابهی مجبورشان می کرد (رجوع شود به ستاره سازی)

با پیدایش ناطق، بازی کمدی در سینما نیز دگرگونی عمده‌ای را متحمل شد. اولین دوربین های فیلمبرداری ناطق ساکن بود واین با تحرک لازمهٔ فیلم های کمدی جور درنمی آمد، بعلاوه، در اولین فیلم های ناطق، به صورت یک جور تفریط، حرف زیاد وجود داشت، در نتیجه کمدی بزن‌وبشکن (Slap Stick) که در دست امثال «چاپلین»، و «کیتون» تکمیل شده بود جای خودرا به کمدی لفظی و متلک‌پران داد.

پیوند بین سینما و تئاتر و بهره‌گیری متقابل این دو از هم در بازیگری یک نوع سبک ناتورالیستی نسبتاً متعادل بوجود آورد گرچه در دهه ۳۰ و ٤۰ باز یک‌جور تیپ‌های قالبی در سینما برقرار بودند و مثلا مردها عموماً ریخت‌های‌تر و تمیز و اطوکشیده‌ای داشتند. از اوایل دهه پنجاه‌این نوع تیپ‌سازی هم کم کم کنار رفت، مخصوصاً از موقعی که « ایلیا کازان » (E. Kazan) با استفاده از هنرپیشه های آکتورزاستودیو(Actors' Studio) فیلم های خود را عرضه کرد. بازی « مارلون‌ـ براندو» (M. Brando) و « جیمزدین » (J. Dean) از هنرپیشگان این کارگاه که براساس تعلیمات بازیگری معلم روس «استانیسلاوسکی» (Stanislavsky) پایه‌گذاری شده بود درشکل و کیفیت بازیگری‌مردان سینمای آمریکا اثر زیادی بجا گذاشت وبرای نقش خلاقه هنرپیشه اهمیت بیشتری‌را بوجود آورد.

خارج از آمریکا وانگلیس بعد از ظهور صدا، مرز بین بازی تئاتری و سینمائی نسبتاً تفکیک ناشده باقی ماند، مخصوصاً در





بالا: جیمز دین
پائین: ایلیا کازان











چارلز لوتون (ستون اول، بالا): در فیلم شورش در کشتی بونتی ــ ۱۹۳۵

امیل یانینگس (ستون اول، وسط): در فیلم آخرین مرد ــ ۱۹۲۴

گرتا گاربو (ستون اول، پائین): با «ژاک فده» به هنگام فیلمبرداری فیلم «آنا کریستی» ــ ۱۹۳۰

بعضی از بهترین نمونه‌های بازیگری در آثار فیلمسازانی دیده شد که خود سابقه هنرپیشگی داشتند از جمله: ژولین دوویوه و فیلم «دون کامیلو» ــ ۱۹۵۲ (ستون دوم، بالا) و «ژان رنوار» و فیلم «توهم بزرگ» ــ ۱۹۳۷ (ستون دوم، پائین)











اسپنسرتریسی (ستون اول: بالا) درفیلم کاپیتان شجاع ــ ۱۹۳۷
همفری بوگارت (ستون اول، پائین) درفیلم خواب بزرگ ــ ۱۹۴۵
کاری گرانت (ستون دوم، بالا) درفیلم شمال از شمال غربی ــ ۱۹۵۹
هنری فوندا (ستون دوم، وسط) درفیلم خوشه های خشم ــ ۱۹۴۰
ادوارد جی رابینسون (ستون دوم، پائین: درفیلم سزار کوچک ــ ۱۹۳۰

فرانسه که هنرپیشه بیشتر «هنرمند» قلمداد میشدتا کالای تجاری. «ژان رنوآر» (J. Renoir) در فیلم‌های قبل از جنگ خود در خلق نقش به‌بازیگران آزادی بیسابقه‌ای داد .
در سینمای ایتالیای بعداز جنگ استفاده از افراد غیرحرفه‌ای برای خلق نقش‌هایی مشابه باآنچه در زندگی داشتند از اساس خصوصیات جنبش نئورئالیزم (Neorealism) بود (بنیان‌گذار این روش را «آیزنشتاین» Eisenstein فیلمساز روس میدانند). این روش تا به‌امروز در بین فیلمسازانی که سعی درایجاد فیلم‌های نیمه مستند دارند باقی مانده است . « روبر برسون » (R. Bresson) در فرانسه و «کن‌لوچ» (K. Loach) در انگلستان دو تن از پیروان این شیوه هستند .
بعضی از بهترین نمونه‌های بازیگری در آثار فیلمسازانی دیده شده که خود سابقه‌ی هنرپیشگی داشته‌اند . کسانی مثل «رنوار» و «دوویویه» (Duvivier) در فرانسه ، «دسیکا» و «فلینی» ، در ایتالیا، «کارول رید» (C. Reed) در انگلستان ، «گریفیت» و «اشتروهایم» (Stroheim) در آمریکا ، «پودوفکین» و «بوندارچوك» (Bundarchuk) در روسیه ، «میزوگوچی» در ژاپن. درمدرسه سینمائی مسکو ، دانشجویان‌دوره کارگردانی باید یک دوره بازیگری را هم ببینند .
در آمریکا «جان کاساویتس» (J. Cassavettes) با فیلم‌های شخصی و و نسبتاً تجربی‌اش چون «سایه‌ها» (Shadows) (۱۹۶۰) « چهره‌ها » (Faces) (۱۹۶۸) و « شوهران » (Husbands) (۱۹۷۰) شیوه‌ای از بداهه‌سازی را در بازیگری سینمائی ارائه داد ، شیوه‌ای که خارج از فیلم‌های معدود او و چندتن دیگر گسترش چندانی نداشته است .





بالا: اریک فون اشتروهایم
پائین: سرگئی آیزنشتاین





برداشت Take

یک نوبت فیلمبرداری از یک «نما» یا یک صحنه . بعضی فیلمسازها معمولا یکی دو نوبت بیشتر از یک صحنه فیلم نمی‌گیرند (مثل «جان‌فورد») ، و بعضی فیلمبرداری از یک «نما»ی واحد را چندین‌بار تکرار می‌کنند (مثل «ویلیام وایلر» که او را به شوخی «وایلر ۹۰ برداشتی» 90 Take Wyler ـ می‌گفتند.) یک «برداشت» ممکن است از «نما»یی کوتاه و چندثانیه‌ای باشد و یا ممکن است به اندازه‌ی ظرفیت قرقره‌ی فیلم خام (ده دقیقه) طول بکشد برداشت ده دقیقه‌ای 10 Minute Take را اولین بار «هیچکاك» در فیلم «طناب» The Rope (۱۹٤۸) به‌کار برد.

«برداشت» در واقع همان «نما» Shot ـ است ، منتها « برداشت » از یک «نما» ممکن است تکرار شود و یک («نما»)ی واحد سه یا چهار نوبت یا بیشتر فیلمبرداری (برداشت) شود و یکی که به‌نظر کارگردان بهترین است در فیلم به کار رود .

برداشت کنارگذاشته شده Out-Take

برداشتی که در نسخه نهایی فیلم به‌کار نمی‌رود . از یک صحنه معمولا بیش از یک‌بار فیلم می‌گیرند و به هر نوبت فیلم گرفتن یک « برداشت » گفته می‌شود (به واژه‌ی Take رجوع شود .)

برداشت مجدد Re-Take

فیلمبرداری مجدد از یک یاچند صحنه .

برداشتهای روزمره Dailies

(رجوع شود به «راش» Rushes)

بالا: ویلیام وایلر
پائین: جان فورد



۱ــ میکروفن و بوم ۲ــ مدیر فیلمبرداری ۳ــ فیلمبرداری ٤ــ دوربین فیلمبرداری ۵ــ کمک فیلمبردار ٦ــ کارگردان ۷ــ کلاکت ۸ــ منشی صحنه ۹ــ پروژکتور ۱۰ــ عکاس صحنه ۱۱ــ گریمور ۱۲ــ متصدی بوم ۱۳ــ کارگر صحنه ۱٤ــ بازیگران فیلم ۱۵ــ رژیسناتس


1
2
3
4
5
6
7
8
12
13

بک پروجکشن Back Projection

(نمایش فیلم از پشت)

(که به آن Rear Projection وشیوه‌ی استفاده از پرده‌ی شفاف Transparent هم می‌گویند)

شیوه‌ی تاباندن فیلم روی یک پرده‌ی شفاف در پشت سر موضوع فیلمبرداری(دستگاه نمایش درآن سوی پرده‌ی شفاف قرار دارد) و بعد فیلمبرداری از مجموع ایندو یعنی از موضوع واز فیلمی که پشت سر او روی پرده شفاف تابانده شده است. با این‌نحوه، مناظر خارجی را که قبلا گرفته شده در استودیوی فیلمبرداری پشت سر هنرپیشه روی پرده شفاف می‌تابانند واز ایندو با هم فیلم می‌گیرند ودر نتیجه دیگر لزومی به بردن هنرپیشه به خارج از استودیو وفیلمبرداری در محیط‌بیرون نیست. یک نمونه‌ی بسیار رایج فیلمبرداری به این طریق صحنه ایست که هنرپیشه‌هادراتوموبیلی نشسته‌اند و پشت سر آنها منظرۀای در حال حرکت دیده می‌شود.اتوموبیل (که قسمت جلو را فاقد است) و هنرپیشه‌ها در داخل استودیوهستند. منظره‌ی‌متحرک که قبلا وجدا فیلمبرداری شده (منظره‌ی جاده یا خیابان) روی پرده شفاف پشت سر آنها تابانده و از شیشه‌ی عقب اتوموبیل دیده می‌شود.بعد از مجموع ایندو یعنی هنرپیشه‌ها در داخل اتومبیل ومنظره روی پرده شفاف، فیلمبرداری می‌کنند و هنگام نمایش این تصویر (که با حرکت دادن بدنه‌ی اتومبیل و عبورسایه‌ها از روی صورت‌هنرپیشه‌ها تقویت می‌شود) القا می‌گردد که هنرپیشه‌ها در اتومبیل متحرکی نشسته‌اند. دلیل استفاده از این شیوه تسلط بیشتر بر نور و صدا موقع‌فیلمبرداری



در تصویر بالا ملاحظه می‌فرمائید که مثلاً هنرپیشه در اتومبیلی که سمت جلو و اطراف و سقف آن را برداشته اند مشغول رانندگی است.
دستگاه نمایش، فیلمی از منظره جاده یا خیابانی در حال حرکت را بر یک پرده شفاف برپشت سر هنرپیشه می‌تاباند.
یک دوربین فیلمبرداری از روبروی هنرپیشه از هنرپیشه وفیلمی که برپشت سر او تابانیده شده توأماً فیلم می‌گیرد.
مجموعه این تصویر تابانده شده و هنرپیشه وقتی که نمایش داده می‌شود بنظر می‌رسد که هنرپیشه واقعاً در اتومبیلی در خیابان یا جاده در حال حرکت است.

و جلوگیری از شرایط دشوار و گاه غیر قابل کنترل فیلمبرداری در محیط واقعی و خارجی و دردسرها وهزینه‌های ناشی‌ازآن است. بااین شیوه ضمناً از قرار دادن هنرپیشه درشرایط خطرناک(قایقی روی دریای‌خروشان، حرکت بر بدنه‌ی صخره‌ها)جلوگیری می‌شود. (نمایش فیلم از پشت) امروزه جای خود را بیشتر به‌نمایش فیلم از روبرو (Front Projection) (رجوع شود) داده است که قابلیت انعطاف بیشتری دارد وجای کمتری را درمحیط استودیو اشغال می کند.

بوم Boom

دسته‌ی بلندی که میکروفن صدابرداری راموقع فیلمبرداری بر سرآن نصب می کنند و خارج از حوزه‌ی دید دوربین بالای سرهنرپیشه‌ها نگاه می‌دارند و همراه با حرکت آنان اینطرف و آنطرف می‌برند.





«بوم» و متصدی «بوم» به هنگام فیلمبرداری در صحنه داخلی ـ استودیو(تصویر بالا) و در صحنه خارجی (تصویر پائین)

پ



پاناویژن **Panavision**

یک شیوه‌ی فیلمبرداری برای نمایش روی پرده‌ی عریض . فیلمبرداری روی فیلم «نگاتیف» ۷۰ میلیمتری انجام می‌گیرد(که پهنایش دوبرابر فیلم های نگاتیف ۳۵میلیمتری معمولی است) بعد این نگاتیف ۷۰ میلیمتری یا روی فیلم مثبت (پوزیتیف) ۷۰ میلیمتری چاپ و نمایش داده میشود و یا به وسیله‌ی عـدسی « آنـا مـورفیک » (به اصطـلاح Anamorphic Lens رجوع شود) روی فیلم ۳۵ میلیمتری فشرده و چاپ می‌شود و این فیلم ۳۵ میلیمتری بعداً در دستگاه نمایش به وسیله‌ی عدسی دیگری باز و منبسط و بر پرده‌ی نمایش تابانده می‌شود. به‌این شیوه‌ی دوم یعنی وقتی تصویر فشرده و چاپ می‌شود، منظره روشن تر و تمیزتر از کار در می‌آید .

پخش (۱) **Disturbution**

مرحله‌ی بعد از تـولید (Production) فیلم . تهیه کننده حق توزیع فیلم را به پخش-کننده (معمولا به مدت ۵ یا ۷ سال) واگذار می کند و پخش کننده فیلم‌را دراختیارنمایش-دهنده Exhibitor (که اجاره کننده Renter هم گفته می‌شود) قرار می دهد . شرکت های بـزرگ فیلمساز هالیوود برای کنترل بیشتر بازارفیلم تا سالهای متمادی‌خود تولید کننده ، پخش کننده و نمایش دهنده‌ی فیلم در سلسله سینماهایی بودند که در اختیار داشتند. قانونی درسالهای اخیر این‌انحصار را ازبین برده‌است.

پخش (۲) **Release.**

عمل پخش و توزیع فیلم آماده‌ی نمایش بین سینماهای نمایش دهنده .

توزیع مجدد فیلم‌هایی را که یک بار قبلا نشان داده شده است Re-Issue می‌گویند .

پرداخت **Treatment**

اصطلاحی درمورد نوشتن سناریو به‌شکلی فشرده وبدون ذکرجزئیات ، مفصل‌تر از یک طرح ساده ولی خلاصه‌تر از سناریوی کامل .

پرده (تصویر) قسمت شده **Split Screen**

به اصطلاح « تصاویر کنار هم » (Multiple Image) رجوع شود .

پرده سینما **Screen**

پرده‌ی محل نمایش فیلم، که فیلم برآن تابانده می‌شود. این پرده ممکن است سطحی مات(غیرشفاف) باشد. پرده‌های رایج سینماهای امروز الیاف نقره‌ای دارد و سوراخ سوراخ است تا اولا نور را باز نتاباند وثانیاً صدای بلندگوها از پشت پرده رد شود.

پرده عریض **Wide Screen**

شیوه‌ی نمایش فیلم روی پرده‌ی عریض‌تر از حد مرسوم (حد مرسوم سابق نسبت ۱ به ۱/۳۳ برای پرده‌های سینما بود ، به اصطلاح Aspect Ratio نگاه کنید) . نسبت پرده‌ی عریض ویا تصویرمنعکس بر پرده‌ی عریض ۱ به ۱/۶۶ وبیشتراست (رجوع شود به اصطلاح های « سینماسکوپ » Cinemascope « سینه راما » Cinerama - « پاناویژن » Panavision و « ویستاویژن » Vistavision)

در اوایل کار سینما تجاربی با پرده‌ی عریض صورت گرفته بود : در نمایش فیلم « ناپلئون » Napoleon (۱۹۲۷) از « آبل-گانس» - A. Gance - در قسمتی تصویر ، بر سه پرده در کنار هم تابانده میشد. درهمان سال« کلود اوتان‌لارا» C. Autant-Lara فیلمی صامت برای نمایش خاصیت عدسی«آنامورفیک» (نگاه کنید به Anamorphic Lense) ساخت اما این تلاش ها از حد تجربه خارج نشد و رواجی نیافت تا در سال ۱۹۵۳ که سینمای آمریکا در اثر رقابت تلویزیون برای جلب عامه به شیوه‌ی فیلمبرداری برای نمایش بر پرده‌ی عریض روی آورد ، فیلم « خرقه » (The Robe) به‌طریقه‌ی سینماسکوپ عرضه شد و محبوبیت این فیلم باعث رواج انواع شیوه‌های فیلمبرداری برای نمایش بر پرده‌ی عریض گردید، به‌طوری که امروزه تقریباً دیگر فیلمی برای نمایش بر پرده‌ای با ابعادسابق ساخته نمیشود.

پزیتیو (نسخه مثبت فیلم) **Positive**

نسخه‌ای که بعد از چاپ درلابراتوار از روی نسخه‌ی منفی (نگاتیف) به دست می‌آید و تصویر برآن تصویر واقعی است و هر جسمی به‌شکلی که در عالم واقع هست دیده می‌شود (برخلاف نسخه‌ی منفی - نگاتیف- که در آن رنگهای تیره ، روشن و روشنی‌ها تیره و سیاه دیده می‌شود) .

پلان سکانس **Plan - Séquence**

اصطلاح فرانسوی به معنی یک « فصل » از فیلم که صورت یک « نما»ی طولانی بدون قطع را داشته باشد .

شروع فیلم «رنگی ازشرارت» A Touch of Evil (درایران : «ضربه‌ی شیطان») اثر «اورسن‌ولز» O. Welles - (۱۹۵۸) که یک فصل کامل است به‌شکل یک «نما»ی طولانی بدون انقطاع گرفته شده .

به‌این اصطلاح Sequence Shot هم‌گفته می‌شود.

پن Pan

حرکت افقی دوربین از چپ براست و یا بالعکس ، روی پایه ثابت . حرکتی شبیه به کسی که ثابت ایستاده و سرش را از چپ براست (یا بالعکس) حرکت میدهد و افق را از زیر نظر می‌گذراند .

(هم‌چنین نگاه کنید به Swish Pan)

«پن» سریع (سوئیش پن) Swish Pan

حرکت افقی سریع دوربین ، طوری که تصویر حد فاصل بین دونقطه محو به‌نظر برسد، به‌این اصطلاح Zip Pan هم‌گفته می‌شود .

پوشش (ماسک) Mask

پوششی که در مقابل عدسی دوربین فیلم‌برداری قرار می‌گیرد تا قسمتی از حوزه‌ی دید دوربین را بپوشاند و نگذارد که قسمتی ازصحنه بروی فیلم منتقل شود، مثل صحنه‌ای که کسی با دوربین چشمی نگاه می کند و ما منظره را (از نظر او) به‌صورت دوتا دایره‌ی متقاطع می‌بینیم که اطرافش سیاه است.

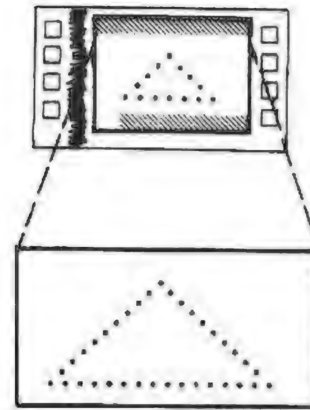
از «ماسک» معمولا درکار ایجاد حقه‌های سینمائی استفاده می‌شود ، مثل موقعی که هنرپیشه در دو نقش و دریک صحنه روبروی خودش ظاهر می‌شود و یا آدم ریزی که در مقابل یک غول قرار می‌گیرد، که سابقاً هرکدام از اجزاء را یک نوبت و جدا از دیگری فیلم می‌گرفتند، منتها موقع فیلم‌برداری از هر جزء ، قسمت مقابل را بوسیله‌ی ماسک می‌پوشاندند که فیلم نور نبیند. (این نوع حقه‌ها را حالا در لابراتوار و موقع چاپ انجام می‌دهند).

پوشش متحرک Travelling Matte

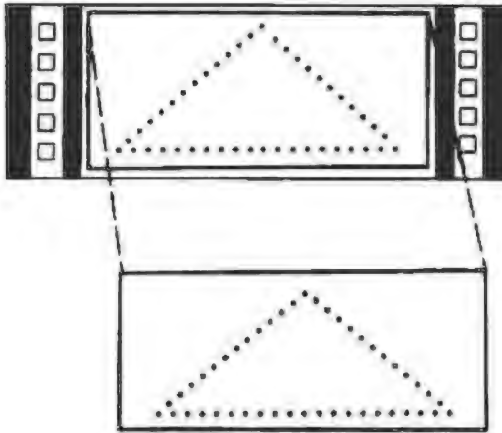
به‌اصطلاح «پوشش» (Matte) رجوع شود.

پیکسیلیشن Pixillation

شیوه‌ای در تحرک دادن به آدمها یا اشیاء واقعی به طوریکه حرکت کردن آنها حالت و شتاب حرکت واقعی را نداشته باشد (حرکت آدمها دراین شیوه شبیه به لغزیدنی سریع برزمین جلوه می کند). فیلمبرداری به شیوه‌ی یک کادر در هر چند ثانیه انجام می‌شود، در فاصله‌ی بین دوکادر پشت سرهم جسم یا آدم را جا به‌جا می کنند وسرهم شدن کادرها و نمایش آنها حرکتی سریع‌تر از معمول و حالتی اغلب مضحک را به وجود می‌آورد . فیلم کوتاه کانادایی « همسایه‌ها » Neighbors (۱۹۵۲) اثر « نورمن‌مک‌لارن » N. Mc Laren تماماً به این شیوه ساخته شده بود . (این تدبیر سوای تدبیر حرکت تند شده Accelerated Motion است).



اندازه استاندارد واید اسکرین، نسبت ابعاد ۱:۱/۸۵.

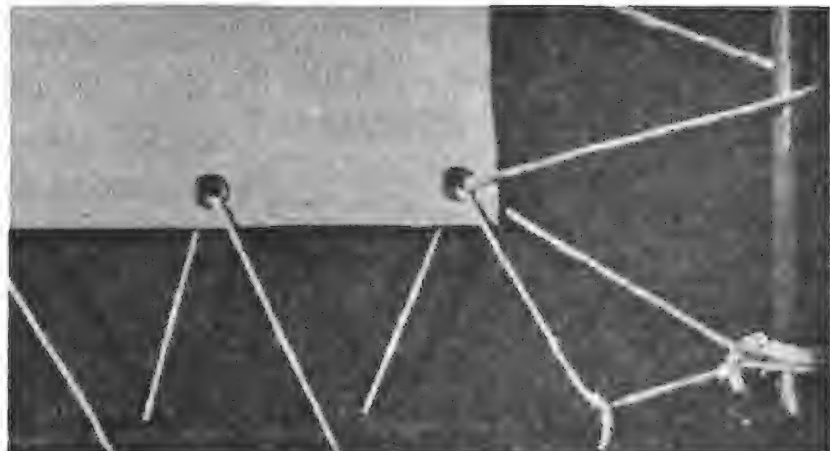


پاناویژن ۷۰، نسبت ابعاد ۱:۲/۲.





دو نما از فیلم «رنگی از شرارت» (ضربه شیطان) از: اورسن ولز — که شروع آن یک فصل کامل است و به شکل یک «نما»ی طولانی بدون انقطاع گرفته شده است.



پرده‌ی سینما: که امروزه الیاف نقره‌ای دارد و سوراخ سوراخ است.

ت

تاد ـ ای ـ او Todd-A-O

یک شیوه‌ی فیلمبرداری (روی فیلم ۶۵ میلی متری) برای نمایش برپرده‌ی عریض (با فیلم مثبت ۷۰ میلی‌متری). این شیوه در اوایل دهه‌ی پنجاه عرضه شد . روی فیلم جا برای شش نوار صدا وجود دارد، یعنی صدای فیلم از شش منبع و جهت مختلف می‌تواند پخش شود . از فیلم‌های معروف نمایش داده شده به‌این طریق «اوکلاهما» Oklahoma (۱۹۵۵) و « دور دنیا در ۸۰ روز » Around the World in 80 Days (۱۹۵۶) بود .

تاریکی بیش از معمول Low Key Lighting

نورپردازی به شیوه‌ای که در آن تاریکی و قسمت‌های سایه‌دار صحنه بیشتر باشد . از این طرز نورپردازی در فیلم‌های خاص (مثل فیلم سیاه Film Noir) برای ایجاد حالت گرفتگی ، اندوه و شئامت استفاده می‌کنند .

تدوین Editing

تدوین فیلم عبارتست از سلسله مراتب جمع‌آوری «نما»های منفرد و جداگانه‌ی فیلم و نوارهای صوتی و سرهم کردن‌آنها به‌صورت یک واحد پیوسته‌ی متشکل و معنی‌دار . تدوین به‌شکل بدوی و ابتدایی‌اش یعنی به هم چسباندن « نما »های فیلم به‌حسب ردیفی که قبلا در سناریو معین شده است . به‌صورتی‌جامع‌تر و وسیع‌تر ، تدوین هنرشکل





تصویر بالا: اوکلاهما (فرد زینه‌مان ــ ۱۹۵۵)
تصویر پائین: دور دنیا در هشتاد روز (مایکل اندرسون ــ ۱۹۵۶) از فیلم‌های معروف نمایش داده شده بطریقه «تاد. ای. او»

ونظام ، روح و معنی و وزن (ریتم) بخشیدن به اجزا ضرورتاً جدا فیلمبرداری شده است ، به صورتی که از سرهم شدن این اجزا «فیلم» (منظور و حرف فیلمساز) حاصل گردد . خیلی از فیلمسازان معتقدند که فیلم در اتاق تدوین ساخته می‌شود و تدوین کننده می‌تواند فیلم را احیاء کند . متصدی تدوین (Editor) که در کنار کارگردان ، سناریست ، بازیگران، آهنگساز ، فیلمبردار و طراح دکور و لباس یکی از چند هنرمند (و درعین حال متخصص فنی) شرکت‌کننده در ساختن فیلم است به‌تنهایی یا بایک یاچند دستیار، برداشت‌های روزمره (Rushes) را از لابراتوار دریافت می‌کند وصدا و تصویر را هماهنگ می‌سازد. بعد «نما»ها را به‌ترتیب تقدم و تأخرشان در فیلمنامه در برشی ناپرورده و ابتـدایـی (Rough Cut) سرهم می‌چسباند . بعد چند نوبت دیگر هر بار قطع فیلم را پرورده‌تر و دقیق‌تر انجام می‌دهد تا وصل از یک «نما» به «نما»ی دیگر نرم و بدون جهش انجام گیرد ، به هر « نما » دقیقاً زمـان لازم بـرای انتقـال مفهوم و حس آن داده شود تا به حسب بار معنوی ، مفهوم و وزن خاص خود را به‌دست بیاورد و بالاخره نسخه‌ی تدوین شده‌ی نهایی (Fine Cut) به دست بیاید . بعد کار ترکیب (Mix) نوارهای صوتی سه‌گانه‌ی نوار گفتگوها(Dialogues) نوار صداهای متفرقه (Sound Effects) و موسیقی متن (Musical Score) وآوردن هرسه این نوارها بروی یک نوار واحد انجام می‌گیرد. اگرتصاویری جدا ازآنچه‌فیلمبرداری شده قرار است در لابراتوار چاپ شود (انواع تداخل ، محوتصویر ، چاپ تصاویر روی هم







بالا: ادوین. اس. پورتر
پائین: دیویدوارک گریفیث



تصویر بالا: نمایی از فیلم «زندگی یک آتش‌نشان آمریکایی» (ادوین. اس. پورتر ــ ۱۹۰۳) از اولین آثاری بود که اهمیت خلاقه‌ی تدوین در آن احساس می‌شد.



«ادوین.اس. پورتر» از اولین فیلمسازانی بود که به اهمیت خلاقه‌ی تدوین در فیلم توجه کرد:(سرقت بزرگ قطار ــ ۱۹۰۳)

حقه‌های سینمایی) اینها همه روی کپی کار (Work Print) انجام می‌گیرد . بعد از روی این کپی کار در شکل تدوین شده‌اش فیلم منفی تدوین می‌شود . بعد نوار صوتی ترکیب‌شده‌باتصویر هماهنگ (Synchronize) می‌شود و بالاخره از روی این نسخه منفی تدوین شده‌ی نهایی به اضافه‌ی صدا ، کپی اول (Answer Print) گرفته می‌شود که در آن به اصطلاح به‌نظرات فیلمساز جواب داده شده است .

کار مسئول تدوین فیلم نزد فیلمسازان معتبر آنقدر مهم است که بسیاری از آنها اغلب با یک تدوین‌کننده واحد و همیشگی که با سبک ونظر آنها آشناست کار می‌کنند .

از اولین فیلمسازانی که به اهمیت خلاقه‌ی تدوین در فیلم توجه کردند « ادوین اس . - پورتر» (Edwin S. Porter) در فیلم‌هائی مثل «سرقت بزرگ قطار»
(The Great Train Robbery)
و « زندگی یک آتش نشان آمریکائی »
(Life of An American Fireman)
(۱۹۰۳) و « سیسیل هپورث »
(Cecil Hepworth)
در فیلم « نجات یافته به وسیله‌ی ولگرد »
(Rescued By Rover)
(۱۹۰۵) بودند . تا سال ۱۹۱۰ اساس تدوین فیلم و یا شکل بخشیدن به بیان فیلم به وسیله‌ی تدوین ، ریخته شده بود و فیلمساز آمریکایی « دیوید وارک - گریفیت » (D. W. Griffith) به این اصول تکوین ، دقت و کارائی بیشتری بخشید . او بود که شیوه‌ی قطع متناوب و پیشبرد مقارن دو واقعه (Parallel Action) را به سینما معرفی کرد . تأکید وی براهمیت وتأثیر «نما» (به‌عوض صحنه) سینمای روسیه بعد از ۱۹۱۷ را زیر تأثیر خود درآورد . فیلمسازان روس مخصوصاً « آیزنشتاین» ، «پودوفکین » و « کولشف» با تدوین به‌تجربه پرداختند و نظریات هنری جداگانه‌ای درباره‌ی مونتاژ (رجوع شود به مونتاژ (Montagel ارائه دادند . در سینمای آمریکا و آلمان تکیه بیشتر بر حرکت دوربین و استفاده‌ی درامی از نور و صحنه بود و تدوین این‌عناصر را تقویت می‌کرد.

بعداز ظهور صدا در سینما گفتگو به‌مقدار زیاد جای سمبلیزم و استعاره پردازی تصویری را گرفت . تدوین حالاکارش هرچه نرم‌تر وبی‌قطع‌ترنشان دادن فیلم بود. برداشت‌های طولانی و رواج عمق صحنه در دهه ٤٠ (که گاه به آن تدوین در داخل دوربین فیلمبرداری گفته میشد) اهمیت بیشتری یافت. فیلمسازان موج نوی سینمای فرانسه و فیلمسازان پیشروی سینمای آمریکا با به‌هم ریختن قواعد تدوین‌کلاسیک و قطع‌های غیرمنتظره بین‌گذشته وحال، تصور و واقعیت ، شیوه‌های تازه‌ای را رواج دادند که به‌صورتی متعادل‌تر ، تا حدودی به سینمای متعارف تجارتی هم راه یافت .

تدوین کننده **Editor**

متصدی تدوین فیلم که با نظرکارگردان «نما»های مختلف و غالباً پراکنده را برحسب شماره‌هایی که دارند ، به‌هم می‌چسباند . تدوین‌کننده ضمن این عمل صدای هر «نما» را نیز باآن «سینک» (تطبیق) می‌کند . لازم به توضیح است که شماره هر «نما» و «سکانس» (فصل) و «برداشت» در آغاز

هر بار فیلمبرداری روی «کلاکت» (رجوع کنید) نوشته می‌شود و متصدی «کلاکت» آن را یک لحظه جلوی دوربین می‌گیرد تا از آن چندکادر فیلمبرداری شود. درهمین موقع متصدی «کلاکت» شماره «نما» وسایر مشخصات آن را با صدای بلند ادا می‌کند تا روی نوار صدا ضبط شود. آنگاه دسته «کلاکت» را بهم می‌کوبد. صدای این ضربه روی نوار صدا و بهم خوردن دسته «کلاکت» روی تصویر فیلم، راهنمای «سینک» صدا و تصویر خواهد بود.

تدوین موازی **Cross - Cutting**

قطع متناوب از یک صحنه به‌صحنه‌ی دیگر و نشان دادن تکه‌ای از یک واقعه وتکه‌ای از واقعه‌ی دیگر، به‌طوریکه دو ماجرا به‌طورموازی و متناوب پیش برده‌شود.

ترانسپرنسی **Transparency Process**

به اصطلاح «بک پروجکشن یا نمایش از روبرو» (Front/Back Projection) رجوع شود.

تصاویر **Visuals**

تصاویر فیلم (قسمت تصویری فیلم) در مقابل قسمت صدای آن.

تصاویر روی هم **Multiple - Exposure**

یک «نما» ی واحدکه از چاپ و یا روی هم افتادن دو یا چند تصویر مختلف تشکیل شده باشد. به‌طوریکه طرح هریک از تصاویر (هرچند محو) از خلال سایر تصویرها پیدا باشد (مثل چهره‌ای برزمینه‌ی یک ساختمان و روی این دو تصویر صفحه روزنامه‌ای). این تدبیر برای خلاصه وفشرده بیان‌کردن یک خبر و یا انتقال حس، حالت یا فضائی خاص به‌کار می‌رود (با Multiple Image «چند تصویردرکناردهم» اشتباه نشود).

تصاویر کنار هم **Multiple-Image**

موقعی‌که درکادر یک «نما»ی واحد دو یا چند تصویر مشابه یا مختلف درکنارهم ظاهر شوند. مثلا در فیلم‌های قدیمی گاهی در صحنه‌ای‌که دو نفر به‌هم تلفن می‌کردند هرکدام را در یک طرف‌کادر نشان‌می‌دادند که باخطی از وسط جدا شده بودند. این تدبیر در فیلم آمریکایی «مسابقه‌ی بزرگ» در تهران: جایزه بزرگ (Grand Prix) (۱۹۶۶) ساخته‌ی «جان فرانکن هایمر» (J. Frankenheimer) به افراط به‌کار رفته بود.

به‌این تدبیر «پرده‌ی قسمت شده» (Split Screen) هم گفته می‌شود.

تصویر ثابت **Freeze Frame**

به«کادر ثابت» (Fixed Frame) رجوع‌شود.

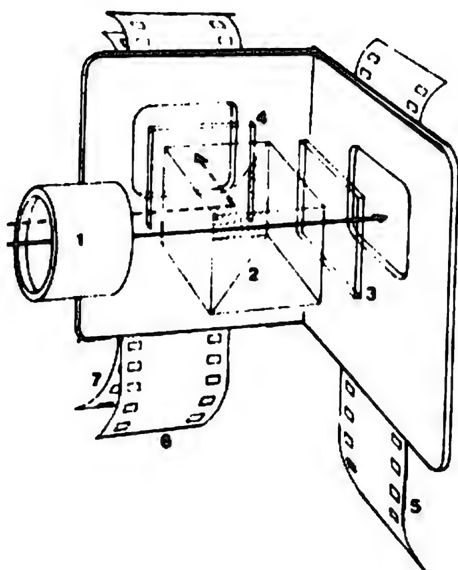
تصویر کمی محو **Soft Focus**

تصویری مه‌آلود و نه چندان واضح‌که به‌وسیله‌ی قرار دادن صافی‌های مخصوص یا

شیشه‌های آغشته به «وازلین» جلوی عدسی دوربین فیلمبرداری به‌دست می‌آید. خطوط اجسام در این نوع تصویر کمی محو است و در فیلم‌های قدیمی بیشتر در نشان دادن صحنه‌های عاشقانه و رؤیایی به کار می‌رفت.

تکنی کالر Technicolor

از اوان شروع سینما از حدود سال ۱۹۰۰ تا ۱۹۳۵ چندنوع شیوه‌ی رنگ‌آمیزی در سینما ابداع و عرضه شد که بین آنها اولین شیوه‌ی موفق فیلمبرداری رنگی «تکنی کالر» بود. «تکنی کالر» نام تجارتی یک شیوه‌ی فیلمبرداری و چاپ رنگی بود (که بعدها به‌طور کلی مترادف با فیلمبرداری رنگی گردید). این شیوه اولین بار در ۱۹۱۵ به‌ظهور رسید که به‌تدریج در سه دوره و سه مرحله تکمیل گردید تا در سال ۱۹۳۲ اولین طریقه‌ی فیلمبرداری رنگی کامل به‌وجود آمد. در دوربین فیلمبرداری تکنی کالر سه نوار فیلم جداگانه به کار می‌رفت. یک منشور نور را به سه رنگ اصلی (قرمز، سبز، آبی) تقسیم می‌کرد و هر کدام از این سه‌نوار یکی از این سه رنگ را می‌گرفت بعد از روی هر کدام از نوارهای فیلم منفی، یک نوار فیلم با تصویر اندکی برجسته به صورتی که در گراورسازی به کار می‌رفت تهیه می‌شد و هر کدام از این سه نوار را به یکی ازسه‌رنگ (قرمز، سبز، آبی) آغشته می‌کردند. بعد این گراورهای فیلمی هر کدام به نوبت برروی یک نوار فیلم شفاف که به‌ماده‌ی حساس جذب رنگ آغشته بود قرار می‌گرفت و رنگ خود را به این نوار فیلم شفاف می‌داد و در نهایت از مجموعه‌ی این سه گراور فیلمی،



تصویر بالا: دوربین رنگی به شیوه‌ی تکنی کالر، نور از عدسی دوربین (۱) می گذرد، به منشور نورشکن (۲) می خورد. این منشور هم نور را از خود عبور می‌دهد و هم منعکس می کند سپس نور از یک فیلتر سبزرنگ (۳) به نوار فیلم اول (۵) می خورد و بر آن تصویر سبز (قسمت‌های سبز تصویر) را ثبت می کند. نوری که به منشور خورده و منعکس نشده بعد از عبور از یک فیلتر قرمز (٤) بر نوار فیلم دوم (٦) تصویر آبی را ثبت می کند، و بر نوار فیلم سوم (۷) تصویر قرمزرنگ را. بین نوار فیلم دوم و سوم که پشت هم قرار گرفته اند یک صافی وجود دارد که عمل تفکیک رنگ را بین نوار دوم و سوم انجام می‌دهد.

یک نوار فیلم تمام رنگی حاصل می‌شد . (کاری که در چاپخانه برای به‌دست آمدن تصویر رنگی انجام می‌شود .)

اولین فیلم رنگی که به این شیوه ساخته شد در سال ۱۹۳۳ و فیلم نقاشی متحرک «گل‌ها ودرخت‌ها»(Flowers and Trees) اثر «والت دیزنی» بود . در سال ۱۹۳٤ «کنت‌مک‌گووان» (Kenneth Mc Gowan) فیلم کوتاه (دوپرده‌ای) زنده‌ی «لاکوکاراچا» (La Cucaracha) را به شیوه‌ی«تکنی‌کالر» گرفت و بالاخره اولین فیلم بلند سینمایی به شیوه‌ی «تکنی‌کالر» کامل «بکی شارپ» (Becky Sharp) (۱۹۳٥)اثر«روبن‌ماموليان» (Rouben Mamoulian) بود . در سال ۱۹٤۱ کمپانی «تکنی‌کالر» به‌جای سه نوار فیلم یک نوار فیلم ارائه داد که برآن هر سه فیلم منفی به‌صورت سه‌لایه (که بین هر کدام فیلتری برای جذب رنگی خاص بود) روی یکدیگر قرار گرفته بود ، در نتیجه برای فیلمبرداری رنگی دیگر دوربین سنگین وسه نواره‌ی تکنی‌کالر لازم نبود و می‌شد از دوربین‌های عادی استفاده کرد . در ۱۹٥۲ کمپانی «ایستمن کداك» (بـه واژه‌ی Eastman Color رجوع شود) فیلم منفی جدیدی به بازار فرستاد که در آن شیوه‌ی انتقال رنگ از یک نوار به نوار دیگر به‌کار نمی‌رفت و چاپ رنگ به شیوه‌ی شیمیایی و آسان‌تر بود . و این سهولت کار به‌زودی فیلم منفی «ایستمن» را جایگزین فیلم قبلی کرد منتها خیلی زود روشن شد که چاپ رنگی به طریقه‌ی تکنی‌کالر رنگ‌هایی دقیق‌تر و با عمری طولانی‌تر به‌دست می‌دهد ، درصورتی که فیلم‌های گرفته شده برنگاتیف «ایستمن» بعد از چند سال رنگ‌های سبز و





بالا: سیموئل گلدوین
پائین: دیوید سلزنیک

آبی در آن از بین می‌رود و سراسر تصویر به رنگ بنفش در می‌آید . در ایام اخیر برای رفع این نقیصه فعالیت‌هایی صورت گرفته و نسخه‌ی منفی «نگاتیف» صدمه دیده و دگرگون شده‌ی بعضی از فیلم‌های قدیمی را توانسته‌اندکه احیا و بازسازی کنند .

تهیه کننده **Producer**

کسی که بساط مادی و نیروی خلاقه‌ی انسانی فیلم را فراهم و جمع می‌آورد . چنین کسی می‌تواند شخصاً سرمایه‌گذار فیلم باشد و یا برای یک سرمایه‌گذار کار کند ، قصه‌ای را پیدا کند (یا به او عرضه شود) نویسنده‌ای را به کار تهیه‌ی سناریو بگمارد ، کارگردان و هنرپیشه‌ها و سایر افراد کادر سازنده‌ی فیلم را استخدام کند و مواظب مخارج و حسن اجرای برنامه‌ی تهیه‌ی فیلم باشد . سابقاً تهیه کنندگان بزرگ فیلم ، به‌خصوص در سینمای آمریکا ، خود شرکاء عمده یا گردانندگان اصلی استودیوهای بزرگ‌فیلمسازی بودند و یک عده تهیه کننده جزء یا به اصطلاح مدیر تهیه Executive Producer زیر نظر آنها کار می کردند . این تهیه کننده‌های جزء ، نظیر کارگردان‌ها و هنرپیشه‌ها و فیلمبرداران و غیره ، حقوق بگیر و تحت استخدام تهیه‌کننده‌های عمده (صاحبان استودیوها) بودند ، و در واقع مأموران اجرای نظرات وبرنامه‌ها وسلیقه‌های ارباب‌ها به‌شمار می‌رفتند . فیلم‌ها نیز بیشتر به اسم تهیه - کنندگان عمده نظیر «سیموئل گلدوین» Samuel Goldwyne ، «لوئیس ب . مایر» (L. B. Mayer) «دیوید سلزنیک» (D. Selznick) و امثال آنها شناخته می‌شد تا به نام مثلا کارگردان . ولی بعدها با بهم خوردن بساط قدرت استودیوها شکل تهیه‌ی فیلم از این صورت متمرکز خارج شد و تهیه کنندگان منفرد و جزء بیشتری پیدا شدند وگاه کارگردان‌ها و یا هنرپیشه‌ها خود کار تهیه‌ی فیلم (تأمین سرمایه واستخدام کادر تهیه) را نیز عهده‌دار می‌شدند واین امر به‌خصوص در سالهای اخیر زیاد رایج بوده است .

تیپ سازی **Type - Casting**

هنرپیشه را در نقش متناسب با قالب و ریخت ظاهری‌اش شرکت دادن (مثلا رل آدمهای بد جنس را به اشخاص بدقیافه دادن) ، چون تصویر یک هنرپیشه در نقشی خارج از آنچه هیأت ظاهری‌اش القا می کند برای تماشاگرمشکل است (مثل تصورموجودی لاغر و نحیف در نقش پهلوانی شکست‌ناپذیر) بعضی هنرپیشه‌ها به‌خاطر خصوصیات ظاهری در تمام طول زندگی حرفه‌ای‌شان در قالب یک نوع نقش به‌خصوص اسیر می‌شدند و خیلی کم اتفاق می‌افتادکه بتوانند از این قالب خارج شوند .

تیلت **Tilt**

حرکت عمودی دوربین روی محور ثابت ، مثل شخصی که ایستاده و طول ساختمان‌بلندی را ازبالا تا پائین (یابرعکس) نگاه کند .

ج

جایزه آکادمی **Academy Award**

به واژه‌ی «اسکار» (Oscar) رجوع شود .

جرثقیل **Crane**

جرثقیل مخصوص فیلمبرداری که پایه‌اش متحرک است و یک بازوی بلند دارد که بر انتهای آن سکویی است و بر این سکو دوربین فیلمبرداری و مسئول دوربین قرار می‌گیرد . با این جرثقیل می‌توان از ارتفاع حدود ۷ متر و یا بیشتر فیلمبرداری کرد و بازوی آن قادر به حرکت به هر سمتی است . جرثقیل روی پایه به کمک دست ، برق و یا نیروی هیدرولیک حرکت می کند . تصویری را که از بالای «جرثقیل» گرفته شود «نمای جرثقیلی» (Crane Shot) می‌گویند .

جمپ کات (قطع ناگهانی) **Jump Cut**

جهش غیر منتظره در جریان روایت تصویری ، بیشتر برای خلاصه و فشرده کردن سلسله وقایع ، مثلا مردی از اتاقش در منزل خارج می‌شود ، قطع : به اتاق کارش در اداره وارد می‌شود .

بالا: فیلمبرداری فضای داخلی با جرثقیل در فیلم «بربادرفته» (ویکتور فلمینگ ــ ۱۹۳۹)

پائین: فیلمبرداری درفضای خارجی با جرثقیل درفیلم «یک به علاوه یک» (ژان لوک گودار ــ ۱۹۶۸)





چ

چینه‌چیتا (شهر سینما) **Cine Cita**

استودیوی وسیع و مجهزی که در اواخر دهه‌ی ۳۰ در حومه‌ی «رم» ساخته شد و تحت نظارت دولت قرار گرفت. دولت فاشیست «موسولینی» که سینما را وسیله تبلیغاتی مناسبی یافته بود به فیلمسازی توجهی خاص داشت، با این نظر که شهر سینمائی «رم» به رقابت به «هالیوود» به‌پردازد. در طی جنگ «چینه چیتا» بمباران شد و پس از جنگ صورت اردوگاه را پیدا کرد، ولی در سال ۱۹۵۰ تجهیزات و تشکیلات فیلمسازی در «چینه چیتا» از نو تعمیر و دایر شد و مخصوصاً در سال ۱۹۵۱ که آمریکائی‌ها (کمپانی «متروگلدوین‌مایر») فیلم تاریخی و مجلل «کجا میروی» (Quo Vadis - در ایران: هوسهای امپراتور) را در آنجا ساخت، بار دیگر «چینه‌چیتا» مورد توجه قرار گرفت. «چینه‌چیتا» که به ادعائی بزرگترین استودیوی فیلمسازی اروپاست چهارده «پلاتو»ی مخصوص فیلمبرداری به وسعت‌های مختلف و سه برکه دارد که بزرگترین آنها ۶۲×۱۶۵ متر است. ازجمله فیلم‌های عمده‌ای که در این‌محل ساخته شده‌اند «بن‌هور» (Ben Hur) (۱۹۵۹)، «کلئوپاترا» (Cleopatra) (۱۹۶۲) و «رم» (Roma) (۱۹۷۲) (اثر «فلینی») است.

«چینه چیتا» هم‌چنین زمینه وقایع داستان فیلم «بلیسیما» (Bellisima) (۱۹۵۱) اثر «لوکینو ویسکونتی» (L. Visconti) بود.





تصویر بالا: نمایی از فیلم «رم» (فلینی ــ ۱۹۷۲). این فیلم تماماً در «چینه‌چیتا» ساخته شد.

تصویر پائین: نمایی از فیلم ایتالیایی «کجامی روی؟» (انریکو گواتزونی ــ ۱۹۱۳) که در سال ۱۹۵۱ هم وسیله آمریکایی‌ها در چینه‌چیتا بازسازی شد.

ح

حرکت! Action!

دستوری که کارگردان موقع فیلمبرداری برای شروع بازی به هنرپیشه ها می‌دهد. این دستور شامل چهار قسمت است :

- نور (Lights) (که مسئولین چراغ ها ونورافکن را روشن می کنند)
- صدا (Sound) متصدی ضبط صدا ، ضبط صوت را به کار می‌اندازد و با صدای بلند ضبط صدا را اعلام می کند .
- دوربین (Camera) (متصدی دوربین دستگاه را به کار می‌اندازد)
- حرکت ! (Action) (هنرپیشه ها بازی را شروع می کنند) .

حرکت آرام (اسلوموشن) Slow Motion

حرکاتی که روی پرده‌ی سینما کندتر از حرکت معمولی جلوه می کند . اگر با دوربین فیلمبرداری به‌جای ۲٤ کادر در ثانیه که سرعت عادی است تعداد بیشتری کادر (مثلا ٤٨ کادر) در ثانیه فیلم بگیرند ، فیلم موقع نمایش حرکات را کند وکشدار نشان می‌دهد . صحنه‌های عاشقانه (دویدن دختری با لباس سفید در آغوش طبیعت) و صحنه‌های رؤیا و تصور و امثال آن را گاهی به‌این صورت و با حرکت کند شده نشان می‌دهند . تدبیری که از فرط تکرار بسیار فرسوده و ملال آور شده است .

حرکت سریع (فست موشن) Fast Motion

وقتی‌که فیلم به میزانی کمتر از ۲٤ کادر در ثانیه (که میزان فیلمبرداری معمولی است و حرکات در آن با سرعت عادی جلوه می‌کند.) فیلمبرداری شود حرکات سریع‌تر از معمول به‌نظر می‌رسد. از این شیوه (که گاهی هم در لابراتوار و موقع چاپ فیلم حاصل می‌شود) بیشتر برای ایجاد حالات مضحک استفاده می‌کنند. این اصطلاح را (Accelerated) هم می‌گویند.





حرکت معکوس Reverse Motion

حرکتی خلاف جهت واقعی و طبیعی، مثل عقب حرکت کردن آدمها واتومبیل‌ها، جهش از سطح استخر به روی تخته‌ی‌شیرجه وغیره. اگر موقع فیلمبرداری دوربین راوارونه کنند و از صحنه فیلم بگیرند، بعد این تکه فیلم گرفته شده را دربیاورند و سروته کنند و در وسط تکه‌ی قبل و بعد خود بچسبانند حرکت اشیاء و اشخاص در این تکه از فیلم معکوس خواهد بود. در فیلم‌های حرفه‌ای این عمل غالباً در لابراتوار انجام می‌شود.





شرح تصاویر: تصویر اول: حرکت آرام (اسلوموشن)، تدبیری که از فرط تکرار ملال‌آور شده، در فیلم «زابریسکی پوینت» (میکل آنجلو آنتونیونی ـ ۱۹۶۹)، معنائی تازه داشت.

تصویر دوم تا چهارم: حقه‌های سینمائی، فیلمهایی که به سفرهای فضایی و افسانه‌های علمی می‌پردازند نظیر: راز کیهان (تصویر دوم)، استانلی کوبریک ـ ۱۹۶۸، برخوردهای نزدیک از نوع سوم (تصویر سوم)، استیون اسپیلبرگ ـ ۱۹۷۹ و جنگ ستاره‌ها (تصویر چهارم)، جرج لوکاس ـ ۱۹۷۸، انواع اثرات مخصوص فیلمبرداری را در بر دارند.

حقه های سینمائی Special Effeets

اثرات و حالات مخصوص سینمایی که به‌آن به‌طور کلی «حقه‌های سینمایی» هم اطلاق می‌شود . در فیلمسازی عموماً یعنی چیزی را که واقعاً رخ نداده (وگاه نمی‌تواند رخ دهد) با تدابیری مطابق واقع جلوه‌دادن (یا اثر وحالت واقعیت را ایجاد کردن). تمام آنچه که غیر از فیلمبرداری از مناظر واتفاقات واقعی و عملی در فیلم می‌آید شامل همین حالات واثرات مخصوص می‌شود، این اثرات در نتیجه ساختگی و غیر مستند هستند (یعنی در فیلم مستند جایی ندارند) . در نوشته‌های شروع فیلم تفاوتی گذاشته می‌شود بین «اثرات مخصوص» (Special Effects) و « اثرات مخصوص فیلمبرداری » (Special Photographic Effects) « اثرات مخصوص » تمام چیزهایی است که عملا جلوی دوربین انجام می‌شود و شامل رویدادهای خطرناك و غیرعادی ، آتش سوزی ، زلزله ، توفان ، پرت شدن از بلندی ، نیزه به تن فرو رفتن و امثالهم می‌شود . اغلب در این موارد نمونه (مدل) های کوچکتر از واقع به کار می‌رود ... «اثرات مخصوص فیلمبرداری» شامل بعضی بدیهیات و نقطه‌گذاری‌های فیلمی مثل محو و تداخل تصویر (Dissolve) ، تصویر از پشت یا از روبرو (Back/Front Projection) ، کند یا سریع‌تر شدن فیلم ثابت شدن تصویر و تحرك دادن به تصویر یا جسم ثابت (Animation) و امثالهم می‌شود . فیلم قدیمی «دزد بغداد» (The Thief of Bagdad) (۱۹٤۰) با قالیچه وغول پرنده در شیشه ، شامل یک سلسله از حقه‌های سینمایی بود . درسالهای اخیر فیلمهایی که به سفرهای فضایی و افسانه‌های علمی می‌پردازند نظیر «راز کیهان» (A Space Odysee) (۱۹٦۸)، «برخوردهای نزدیک از نوع سوم» (Close Encounters of the Third Kind) (۱۹۷۹) و «جنگ ستاره‌ها» (Star Wars) (۱۹۷۸) انواع اثرات مخصوص و بیشتر اثرات مخصوص‌فیلمبرداری را دربر دارند .

حلقه Reel

قرقره‌ای که فیلم به‌آن پیچیده می‌شود و در دستگاه نمایش (آپارات سینما) قرار داده می‌شود . فیلم‌های قدیمی را به حسب طول مدت نمایششان «تک حلقه‌ای» (One Reeler) یا «دو حلقه‌ای» (Two Reeler) می‌گفتند : مدت نمایش فیلم «تک حلقه‌ای» صامت ۱۵ دقیقه و «تک حلقه‌ای» ناطق ۱۰ دقیقه بود . هر ده دقیقه فیلم ۳۵ میلی متری برابر با ۹۰۰ فوت و هر ده دقیقه فیلم ۱٦ میلی متری برابر با ۳٦۰ فوت است .

در ایران به‌جای حلقه، اصطلاح پرده را به کار می‌برند و فیلم‌ها را «تک پرده‌ای» ، «دو پرده‌ای» و غیره عنوان می‌کنند .

بدیهی است که حلقه‌های بزرگتری هم هست که بیشتر از ۱۰ یا ۲۰ دقیقه فیلم برآن پیچیده می‌شود و تمامی یک فیلم را می‌توان به دو یا سه حلقه ، بزرگ قسمت کرد.

خ

خارجی **Exterior**

این کلمه و کلمه‌ی مقابلش «داخلی» (Interior) در سناریو یکی از دو کلمه مشخص کننده‌ی هر فصل از ماجراست . در شروع فصل قید می‌شود که خارجی یا داخلی است و در روز یا در شب می‌گذرد . بدیهی است که صحنه‌ی خارجی ممکن است که در محوطه‌ی داخل استودیوفیلمبرداری و به‌جای صحنه‌ی خارجی واقعی قلمداد شود (چون فیلمبرداری در داخل استودیو سریع‌تر و راحت‌تر است تا در محیط خارجی واقعی ، در استودیو محیط و نور و سروصداها را بهتر می‌شود کنترل کرد تا در خارج) .

خط مشی مؤلف **Politique des Auteurs**

به اصطلاح «نظریه مؤلف» (Auteur Theory) رجوع شود .

خلاصه داستان **Synopsis**

خلاصه قصه وسناریوی فیلم که دریکی دو صفحه به طور فشرده تنظیم شده باشد . برای اطلاع کسانی که مایلند بدانند فیلم درباره چیست (مثلا تهیه‌کننده یا بازیگر وغیره) تا بعد درباره‌ی خواندن یا نخواندن سناریوی مفصل تصمیم بگیرند، این خلاصه داستان را تهیه می‌کنند .

د

داخلی **Interior**

اشاره‌ای درسناریو، درشروع شرح صحنه، که داخلی است یا خارجی (Exterior) «داخلی» یا «خارجی» و «شب» یا «روز» بودن صحنه دو خصیصه‌ی اصلی شرح صحنه در سناریوست .

هم‌چنین صحنه‌های داخلی یک فیلم را در مجموع (Interiors) می‌گویند .

دالی (ارابه) **Dolly**

سکوئی چرخدار برای حرکت دادن دوربین فیلمبرداری که معمولا برای دقت و بی‌صدایی با دست حرکت داده می‌شود . ارابه گاهی روی ریل وگاهی با چرخ های لاستیکی روی سطوح صاف قابل حرکت است . فیلمبردار و مسئول تنظیم عدسی براین سکوی چرخدار قرار می‌گیرند .

حرکت دوربین روی سکوی چرخدار را هم (Dolly) می‌گویند . Trucking و Tracking نیز حرکت کردن دوربین روی سکوی متحرك است .

دانه **Grain**

یک نوع کیفیت « غشاء حساس » (Emulsion) فیلم خام . فیلم‌هایی که بافت درشت دارند (وبه‌اصطلاح «دانه‌ـدانه» (Grainy) هستند خاصیت « تعیین » (Definition) در آنها کم است و جزییات تصویر را با تفکیک و ریز نشان نمی‌دهند . این نوع فیلم‌ها بیشتر برای گرفتن آثار

واقع‌گرا و «مستند»نما از مناظر به اصطلاح «چرك» (زندگی فقیرانه صحنه‌های جنگ و امثال آن) به‌کار می‌رود .

درام احساساتی (اپرای صابونی)
Soap Opera

اصطلاح آمریکائی ، درام بسیار احساساتی وسوزناك دربارهٔ مسایل خانوادگی (عشق و ازدواج و شکست و روابط فرزند و مادر و غیره) که ابتدا در رادیو و بعد در تلویزیون به‌طور سریال ارائه می‌شد (نمونه‌ی معروفش در تلویزیون سریال «روزهای زندگی» است) و خطاب آن به خانم‌های خانه‌دار طبقه متوسط بود . این اسم از آنجا روی این نوع درام‌ها ماند که پول تهیه‌ی آنرا مؤسسات سازنده صابون و پودر رختشویی می‌دادند که در ضمن برنامه کالای خود را تبلیغ می‌کردند .

درجه تیرگی **Density**

میزان و شدت تیرگی یا روشنی (نور دیدن یا ندیدن) تصویر فیلم .

دستگاه نمایش فیلم **Projector**

(همان‌که به فارسی اصطلاحاً آپارات می‌گویند) .

دکوپاژ **Decoupage**

طرح و شکل فنی فیلم به ترتیب و نظام نماها ، حرکت دوربین و سایرخصوصیات فنی در سناریو نویسی ... «دکوپاژ» کردن سناریو یعنی بعد از نوشتن شرح صحنه و گفتگوها ، اضافه‌کردن نکات فنی مربوط به فیلمبرداری ، مثل نوع «نما» (نزدیک ، دور و غیره) ، حرکت دوربین ، نوع عدسی ، وغیره ... فرانسوی‌ها برای توصیف نرمش بیان فیلم‌های قدیمی آمریکایی که در آنها حرکت دوربین و قطع «نما»ها محسوس نبود اصطلاح «دکوپاژ کلاسیک» را به کارمی‌بردند

دوبلاژ (دوبله) **Dub**

این اصطلاح معمولا به برگرداندن صدای فیلم از زبان اصلی به زبان دیگر اطلاق می‌شود . اما صدا گذاشتن روی فیلم (درمورد فیلم‌هایی که صدا توأم بافیلمبرداری ضبط نمی‌شود) را نیز «دوبله» می‌گویند .

دوپلکیت نگاتیو **Dupe Negative**

کپیه‌ی نسخه‌ی منفی (نگاتیو) فیلم که از روی یک نسخه‌ی مثبت کشیده می‌شود تا در صورت صدمه رسیدن به نسخه‌ی منفی اصلی ، یک نسخه‌ی منفی دیگر در دست باشد . در مصارف تجارتی گاهی کپیه نسخه‌ی منفی را به مشتری فیلم می‌فروشند تا از روی آن به تعداد مورد قرارداد نسخه مثبت تهیه کند و نمایش بدهد .

دوربین ذهنی **Subjective Camera**

«نما»یی که ظاهراً از دریچه‌ی چشم قهرمان داستان یاکسی که تماشاگر صحنه است نشان داده می‌شود ، یعنی دوربین جای

چشم (و در داخل ذهن) او قرار دارد .
این اصطلاح همچنین معادل است با «نمای نقطه نظری»
(The Point - of - view Shot)

دوربین صدابردار Sound Camera

دوربین (یا دستگاه) برای ضبط «صدای اپتیک» (به اصطلاح Optical Sound رجوع شود) روی نوار فیلم به صورت خطوط زیگ‌زاگ و مناطق تاریک - روشن . دوربین صدابردار دستگاهی است شبیه به دوربین فیلمبرداری که در آن نوار فیلم قرار دارد و یک سلول الکتریکی صدا را می‌گیرد و به‌صورت تپش‌های تصویری به حاشیه‌ی نوار فیلم می‌دهد . این فیلم را چاپ می‌کنند و سپس با نوار فیلمی که تصویر برآن نقش بسته روی یک نوار فیلم واحد می‌آورند .

دوربین ـ قلم Camera-Stylo

«دوربین به منزله‌ی قلم» اصطلاحی که فیلمساز و منتقد فرانسوی «آلکساندر آستروك» (A. Astruc) در سال ۱۹٤۸ در مقاله‌ای به همین عنوان به‌کار برد ، و منظورش این بود که زبان سینما در رسا بردن ، قابلیت انعطاف و بیان نهفته ها (معنویات) ، می‌تواند مشابه زبان ادبیات باشد .

دیافراگم Diaphragm

دریچه‌ای که در دوربین فیلمبرداری (و عکاسی) پشت‌عدسی (وجلوی فیلم خام) قرار می‌گیرد و مدت زمان و میزان رسیدن نور به فیلم راکنترل می‌کند .





تصویر بالا: تصویری از فیلمبرداری با «دالی» این نوع دارای چرخهای لاستیکی است.

تصویر پائین: تصویری از دوبلاژ یک فیلم آلمانی. دوبلورها در سمت راست و صدابردار در سمت چپ ملاحظه می شوند.

دیسالو (تداخل تصاویر) **Dissolve**

محو تدریجی یک تصویر و ظهور تدریجی تصویری دیگر برآن . تداخل تصویرها یک جور نقطه‌گذاری در بیان داستان و نمودار گذشت زمان و تغییر مکان است .

تداخل تصویر ها گذشت زمانی طولانی‌تری از یک قطع (Cut) ساده را می‌رساند و خود حاکی از گذشت زمانی کمتری از محوتدریجی (Fade) تصویر است.

تداخل تصویرها را Lap Dissolve هم می‌گویند.

دیفوزر **Diffuser**

ورقه‌ای از جنس پارچه‌ی ظریف و یاگاز (شبکه‌ی ریزبافت)جلوی منبع نور صحنه قرار داده می‌شود که نوری که موقع فیلمبرداری بر صحنه می‌تابد پخش شود تا سایه‌روشن‌ها باصطلاح نرم شوند.









تصاویر ستون مقابل از بالا تا پائین ـ نمونه‌ای از عمل دیسالو (تداخل تصاویر).

محو تدریجی یک تصویر و ظهور تدریجی تصویری دیگر بر آن را در قسمتی از فیلم «شمال از شمال غربی» (آلفرد هیچکاک ـ ۱۹۵۹) نشان می‌دهد.



راش **Rushes**

نسخه چاپ شده (مثبت) نگاتیف‌های فیلمبرداری شده همراه با صدا را« راش» می‌نامند. بازبینی «راش»ها برای کنترل نتیجه کار (بازی هنرپیشگان ،کیفیت تصویر و حرکات دوربین و غیره) انجام می‌گیرد. در در پایان فیلمبرداری «راش»ها در اختیار تدوین کننده فیلم قرار می‌گیرد تا در دومرحله تدوین اولیه (راف کات) و تدوین نهائی (فاین کات) به صحنه‌های فیلمبرداری شده نظم و ریتم پیشرفت منطقی داستان را بدهد.

راف کات **Rough Cut**

یکی از مراحل تدوین فیلم،بریدن فیلم و سرهم کردن صحنه‌ها ، به‌نحوی که صحنه‌ها فقط مطابق تداوم داستانی دنبال هم قرار بگیرند و بین « نما»های منفرد پیوند تمیز و و بدون جهش نباشد . برش تمیزو پرورده « فاین کات » در یک مرحله‌ی بعدی انجام می‌شود (به‌اصطلاح Fine Cut رجوع کنید).

رفلکتور **Reflector**

سطح شفاف بازتاباننده‌ی نور (معمولا دارای آب نقره) که درفیلمبرداری صحنه‌های خارجی نورخورشید را به‌وسیله‌ی آن به‌صحنه باز می‌تابانند و وسیله‌ای برای تأمین روشنائی صحنه است .

روز به جای شب **Day for Night**

فیلمبرداری از صحنه‌هایی که در داستان

هنگام شب اتفاق می‌افتد، در روشنائی روز... فیلمبردار با به کار بردن صافی (فیلتر) های مخصوص شدت نور روز را می‌گیرد و فضای روز همچون شب جلوه می‌کند.





رویداد موازی Parrallel Action

دو واقعه‌ی همزمان که در فیلم به طور موازی و همگام پیش بردەشوند، یعنی یک‌تکه از یک واقعه و تکه‌ای از واقعه‌ی دیگر (که در همان زمان ولی در مکان دیگری دارد اتفاق می‌افتد) به طور متناوب و بین همدیگر نشان داده شوند، نظیر صحنه‌ای که در آن کسی قصد قتل قهرمان زن فیلم را داشته باشد و در همین خلال ما قهرمان مرد داستان را ببینیم که دارد به سرعت می‌شتابد که خود را به محل واقعه برساند وزن را نجات بدهد، و این دو اتفاق مرتب به طور متناوب، یک تکه از یکی و تکه‌ای از دیگری، نشان داده شوند.

شیوه نشان دادن متناوب این دوواقعه را تدوین و قطع موازی می‌گویند (به اصطلاح Cross - Cutting رجوع شود)

تصویر بالا: رفلکتور

تصویر پائین: نمائی از فیلم «شب آمریکائی» (روز برای شب، ساخته: فرانسوا تروفو- ۱۹۷۳) اشاره به فیلمبرداری از صحنه‌هایی که داستان هنگام شب اتفاق می‌افتد و در روز فیلمبرداری می‌شود.

ز

زاویه ، زاویه‌دید Angel, Angel of Wiew

زاویه‌ای که در آن نگاه دوربین فیلمبرداری« موضوع » را در بر می‌گیرد.عدسی زاویه باز Wide Angle حوزه‌ی وسیع‌تری را شامل می‌شود. عدسی تله فتو Telephoto (مخصوص فیلمبرداری‌از دور)حوزه‌ی باریکتری را نشان می‌دهد. دوربین اگر از پایین به موضوع نگاه کنداززاویه‌ی سربالا Low Angle فیلمبرداری‌می کند وبرعکس‌از زاویه‌ی‌سرازیر High Angle

زاویه‌ی مخالف Reverse Angle

« نما»یی که جهت مقابل ومخالف « نما»ی قبل از خود را نشان می‌دهد،مثل صحنه‌ی گفتگو که اول یک شخص نشان داده می‌شود و بعد در زاویه‌ی مخالف طرف مقابل وی.

زیر نویس Subtitles

شیوه ای برای برگرداندن‌زبان فیلم های خارجی به زبان محلی : گفتگوهای فیلم بصورت نوشته زیر تصاویر مربوط به خودشان ظاهر می‌شوند.







شرح تصاویر بالا: ژان‌لوک ــ گودار (سمت چپ) ژان پیرگورن (سمت راست) در نمائی از فیلم «ولادیمیر و رزا» ــ ۱۹۷۱ فیلم به زبان فرانسه است و زیرنویس انگلیسی دارد. پائین: دو نما از فیلم «رزمنا و بونمگین»« (سمت راست): از زاویه سرازیر. (سمت چپ) از زاویه سربالا.

س

سرعت **Speed**

۱) سرعت حرکت نوار فیلم در دوربین فیلمبرداری و دستگاه نمایش که در موردفیلم ناطق ۳۵ میلیمتری ۲٤ کادر درثانیه است و برای فیلم صامت ۱٦ تا ۱۸ کادر در ثانیه (برای همین هم موقعی که فیلم‌های صامت را که با سرعت ۱٦ یا ۱۸ کادر در ثانیه برداشته شده‌اند با دستگاه‌های نمایش امروزی و سرعت ۲٤ کادر در ثانیه نشان میدهند حرکات به طرز مضحکی سریع‌تر می‌شود).

۲) سرعت عدسی دوربین فیلمبرداری ، قابلیت جذب بیشتر نور توسط عدسی دوربین فیلمبرداری .

۳) سرعت(قابلیت) جذب نورفیلم‌حساس. فیلم‌هایی راکه قابلیت بیشتری برای جذب‌نور دارند (و در نتیجه با نورکمتری می‌شود با آنها فیلم‌گرفت) فیلم‌های دارای سرعت بالا (یا حساسیت‌زیاد High Speed Film) می‌گویند.

سروصداهای متفرقه **Sound Effects**

تمام صداهای فیلم به جز گفتگوها و موسیقی ، سروصداهای مختلف (صدای پا ، موتور اتوموبیل ، ریزش‌آب ، غرش هواپیما و غیره) .

سرهم کردن **Assembly**

اولین مرحله درتدوین یک فیلم. تمام نماها به ترتیبی که در سناریو آمده‌اند سرهم می‌شوند فیلم دراین مرحله هنوز دارای تدوین دقیق Rough Cut نیست و تقطیع صورت « ناپرورده» Rough Cut دارد.

سریال(۱) Serial

یک نوع فیلم‌های دنباله‌دار که ساختن آنها درسینمای آمریکا از ۱۹۱۲ باب شد و تا سال ۱۹۵۶ ادامه داشت. فیلم‌های پرحادثه، سراسر هیجان و زدوخورد که بیشتر مخصوص تماشاگران کم سن‌وسال ساخته می‌شد و به شرح قهرمانی‌های یک شخصیت زورمند و افسانه‌ای، مدافع عدالت وخوبی، در زمینه‌های جذاب و غریب، درماجراهای خطرناک و مبارزه با دشمنان متعدد و زورمند می‌پرداخت طول این فیلم‌ها از طول یک فیلم معمولی بیشتر بود و معمولا به صورت چند فصل (Episode) پشت سرهم ساخته می‌شدند. یک فیلم «سریال» معمولا حدود ۱۲ تا ۱۵ فصل داشت که هر فصلی تقریباً نیمساعت طول می‌کشید وهر فصل را که معمولا به یک نقطه و لحظه‌ی مهیج و خطرناک ختم می‌شد (و بیننده را کنجکاو تعقیب ماجرا می‌کرد) درسئانس مخصوص بچه‌ها همراه با چند فیلم کوتاه دیگر نشان می‌دادند (درایران سه یا چهار فصل را دنبال هم می‌کردند و بصورت یک « سری» یا یک فیلم بلند نمایش می‌دادند و تمام « سریال » معمولا درسه « سری» روی پرده می‌آمد).

اولین فیلم «سریال» درسال ۱۹۱۲ به‌اسم «بر سر مری چه‌آمد»- What Happened To Mary روی پرده آمد که بعداً به صورت فیلم‌های کوتاه (۱۰ دقیقه‌ای) دنبال شد و تمام این فیلم‌ها به‌ماجراهای دختری به اسم «مری» می‌پرداخت و اقتباس از یک سریال پرحادثه‌ی روزنامه‌ای بود که هرکدام به هیجانی ختم می‌شد. در سال ۱۹۱٤ فیلم سریال با فیلم « خطرات پالین » The Perils Of Pauline - تثبیت شد وعلاقمندان زیادی را به سوی خود





بالا: تام میکس
پائین: کن مانیارد

کشید. بازیگر اصلی این فیلم‌ها «پرل‌وایت» Pearl White - به‌شهرت زیادی دست یافت.
ساختن فیلم‌های «سریال» در دوره‌ی سینمای صامت با فیلم‌های متعدد دنبال شد که شاید مشهورترین آنها فیلم‌های «روت رولند» - Ruth Roland - (ملقب به«ملکه‌ی سریال») نظیر «دایره‌ی سرخ» - Red Circle - بود.
اولین سریال ناطق در ۱۹۲۹ باسم«تک‌خال اسکاتلندیارد» The Ace of Scotlandyard ساخته شد. فیلم‌های «سریال» در دهه‌ی ۳۰ به‌اوج محبوبیت رسید واین اعتبار در دهه‌ی ٤۰ نیز کماکان ادامه داشت تا ظهورتلویزیون و سریال‌های تلویزیونی به‌عمر این پدیده‌ی جذاب در ۱۹۵۹ با فیلم «گشایش معبر خشکی» - Blazing the Overland Trail - پایان داد.
معروف‌ترین، محبوب‌ترین وشاید بهترین فیلم سریال «فلاش گوردون» - Flash Gordon - باشد که در ۱۹۳٦ روی پرده آمد و به شرح حوادثی می‌پرداخت که برای قهرمانی به‌اسم «فلاش گوردون» (در ایران «صاعقه») در سیارات دیگر پیش میآمد. این فیلم چنان محبوبیتی یافت که عملیات قهرمان در دو سریال دیگر باسامی «سفر فلاش گوردون به مریخ» - Flash Gordon's Trip to Mars - (۱۹۳۸) و «فلاش گوردون، فاتح کیهان» Flash Gordon Conquers the Universe (۱۹٤۰) دنبال شد و مقام «سلطان سریال» را برای هنرپیشه این فیلم‌ها «باستر کراب» - Buster Crabbe - تثبیت کرد. بعضی دیگر از سریال‌های معروف و متمایز اینها هستند:
«مدافع تنها» - The Lone Defender - (۱۹۳٤) در ایران معروف به‌ماجراهای «رن‌تن تن» با شرکت‌سگی به‌اسم Rin Tin Tin «سکه‌ی سیاه» The Black Coin - (۱۹۳٦)





بالا: راد کامرون
پائین: تام میکس

«پنجه‌ی خفه کننده» - The Cluching Hand (۱۹۳۶) «شبح سوار» The Phantom Rider (۱۹۳۶) «خطه‌ی زیردریا» - The Undersea-Kingdom - (در ایران «سلطان کشور زیر دریا») «دیک‌تریسی» Dick Tracy (۱۹۳۷) «جیم جنگلی» Jungle Jim - (۱۹۳۷) «بازگشت زورو» - Zorro Rides Again - (۱۹۳۷) «شاهین وحش» - Hawk of the Wilderness - (در ایران «خروس جنگلی») (۱۹۳۸) «یکه سوار» The Lone Ranger (۱۹۳۸) «طبل های فومانچو» - Drums of Fumancho - (۱۹۴۰) «تیرانداز سبز پوش» The Green Archer (۱۹۴۰) «دکترشیطان» Mysterious Dr. Satan (۱۹۴۰) «سایه» - The Shadow -(۱۹۴۰) «ماجراهای کاپیتان مارول» Adventures of Captain Marvel (در ایران معروف به «سر عقرب» یا «شزم») (۱۹۴۱) «دختر جنگل» - Jungle Girl - (درایران «ملکه‌ی وحوش») (۱۹۴۱) «ناخدای نیمه شب» Captain Midnight (۱۹۴۱) «جاسوس‌شکن» - Spy Smasher - (درایران معروف به «بلای جان نازی») (۱۹۴۲) «خفاش» - Batman - (۱۹۴۳) «اعجوبه نقابدار» - The Masked Marvel - (در ایران «نقابدار سیاه») (۱۹۴۳) «شبح» - The Phantom - (درایران معروف به «فانتوم») (۱۹۴۳) «ضد جاسوسی در قلب آفریقا» - Secret Service in Darkest Africa - (در ایران «خنجر مقدس سلیمان») (۱۹۴۳) «دلیران غرب» - Daredevils of the West (درایران «بیشرمان») (۱۹۴۳) «بندراشباح» - The Haunted Harbor - (۱۹۴۴) «مأمور شماره ۹۹» Federal Operator 99 (۱۹۴۵) «ضربه‌ی غول ارغوانی» The Purple Monster Strikes - (۱۹۴۵) «سوپرمن» Superman (۱۹۴۸) قصه‌های این فیلم‌ها از روی رمان‌های دوپولی و بعدها از روی سریال‌های رادیویی و نیز شخصیت‌های قصه‌های نقاشی شده برای بچه‌ها موسوم به کمیک (Comics) گرفته می‌شد. (مثل «سوپرمن» و «فلاش گوردون» که ازشخصیت‌های این جور قصه‌ها بودند). غیراز «باستر کراب» کسانی مثل: کن مانیارد، باک جونز (شبح سوار) تام میکس، کلایتون مور، جانی مک براون، کن ریچموند (بلای جان نازی) کرک آلن (سوپرمن) لیندا استرلینگ (ملکه وحوش) چارلز برد (دیک تریسی) تام تایلر (سرعقرب - فانتوم) هرمان بریکس (خروس جنگلی - یکه سوار) آلن لین (بیشرمان) راد کامرون (خنجر مقدس) روی بار کرافت (شخصیت منفی اغلب سریال‌ها نظیر «ضربه غول ارغوانی») چارلز میدلتون (شخصیت منفی سریال‌های صاعقه موسوم به «سینگ») بازیگران اصلی این فیلم‌ها بودند.

فیلم‌های «سریال» سریع و کم‌خرج و اغلب به وسیله‌ی استودیوهای درجه دوم مثل «ریپابلیک» (Republic) و کارگردان‌های غیر معروف ساخته می‌شدند و ظاهراً فیلم‌های جدی و عمیقی نبودند اما در بهترین شکل‌های خود (صاعقه، سر عقرب، بلای جان جاسوسان، خنجر مقدس، نقابدارسیاه) فیلم هایی بودند بسیار پرکشش و مهیج، خوش ساخت و محکم و سرشار از تخیل و بداعت که اساس وبانی جذب اولین علاقه‌های تماشاگران خردسال به هنر سینما بودند. به‌فیلم‌های «سریال» اصطلاحاً «صخره‌آویز» Cliff Hanges - هم می‌گویند به‌اعتبار یک صحنه‌ی تیپیک و تکراری که‌در آن قهرمان معمولاً درلب پرتگاهی آویزان می‌ماند.

سریال (۲) Cliff-hanger

این واژه (به‌معنی « صخره‌آویز ») در اصل به‌صحنه‌های خطرناک رایج درفیلم‌های «سریال» (که طی آنها قهرمان گاهی به‌خطر پرتاب ازکوه تهدید می‌شد) اطلاق می‌گردید، و بعداً به طور کلی به‌عنوان معادل « سریال » به‌کار رفت .

سکانس (فصل) Sequence

قسمتی از فیلم که خود به خود جزیی کامل است ومعمولا با «روشن شدن تدریجی تصویر» (Fade-In) شروع و به « تاریکی تدریجی » (Fade-Out)ختم می‌شود. اگر خواسته باشیم فیلم را به‌داستان بلند (رمان) شبیه‌کنیم ، «نما» معادل با جمله ، صحنه معادل با « بند » (پاراگراف) و « سکانس » معادل با « فصل » در کتاب خواهد بود.
(هم‌چنین نگاه‌کنید به اصطلاح « پلان - سکانس» Plan-Sequence) .

سناریو (فیلمنامه) Scenario

واژه‌ی ایتالیائی ، طرح داستان فیلم که صحنه به صحنه و فصل به‌فصل دنبال هم‌آمده نمودار وقایع وشخصیت‌های ماجرا باشد. این واژه در سینمای فرانسه و ایتالیا مرسوم است و معادل آن در سینمای آمریکا و انگلیس Screenplay است .

سناریوی کار Script

سناریویی که موقع کار، اعضای شرکت کننده در تهیه‌ی فیلم، مثل هنرپیشه‌ها وغیره در دست دارند.
همین سناریو وقتی که در آن جزییات فنی مثل حرکات دوربین، نوع «نما»ها وغیره (برای رجوع کارگردان ، فیلمبردار و سایر اعضای کادر فنی) قید شده باشد سناریوی مخصوص فیلمبرداری « Shooting Script » خوانده میشود .

سناریوی مخصوص فیلمبرداری
Shooting Script

به‌اصطلاح «سناریوی کار» (Script) رجوع شود .

سناریوی مصورشده Story Board

یک سلسله نقاشی پشت سر هم که با چند سطرنوشته. زیرهرتصویر، قصه یا سناریوی فیلم را بیان‌کند. این نوع سناریوی مصورشده که در کار ساختن فیلم‌های نقاشی متحرک Animation تقریباً همیشه معمول است ، در کار ساختن فیلم‌های زنده و عادی نیز به‌وسیله‌ی بعضی از کارگردان‌ها به‌صورت یک راهنمای فیلمبرداری ، برای مشخص کردن محل دوربین، تعیین نوع «نما»، حرکات دوربین، کادربندی و غیره نیز بکار می‌رود، از جمله « آلفرد هیچکاک» که سراسر فیلم را به‌صورت «نما» های واحد به صورت نقاشی تنظیم و از روی آنها فیلمبرداری می‌کرد .

سوپرایمپوزیشن (روی هم افتادن چند تصویر) Superimposition

رجوع شود به اصطلاح «تصاویر روی هم» (Multiple Exposure)

سیستم «ستاره» سازی Star System

شیوه‌ای که در هالیوود ابداع شد و به جاهای دیگر نیز کشید و بنای سینما را بر پرورش و عرضه‌ی ستاره‌ها و راه دادن آنها به خواب و خیال تماشاگران قرار داد و بعد فیلم‌ها را بر مبنای تیپ و شخصیت شناخته شده‌ی هنرپیشه‌ها قرار دادن و تحمیل این بساط به‌وسیله‌ی تبلیغات به مردم ساده دل به نحوی که آرایش سرو زلف را از آنها تقلید کنند و در مرگ آنهابعضی‌دست به‌خود کشی بزنند.

استودیوهای بزرگ فیلمسازی آمریکا هرکدام گروهی هنرپیشه را در استخدام داشتند و آنها را اغلب در فیلم‌های قالبی و فرمولی بکار وامیداشتند وپروردن این افراد و ساختن آنها به صورت بت برای میلیون‌ها تماشاگر مراحل پیچیده و مفصلی را شامل می‌شد.

سینکرون کردن Synchronization

سلسله مراتب (مراحل) تطبیق دادن تصویر و صدای فیلم، به‌نحوی که حرکات با صداهای مربوطه خودشان بخوانند و مطابق باشند (چون که صدا و تصویر به هرحال هر کدام جداگانه ضبط می‌شوند این تطابق در کار صداگذاری روی فیلم بعد از فیلمبرداری باید انجام شود) .

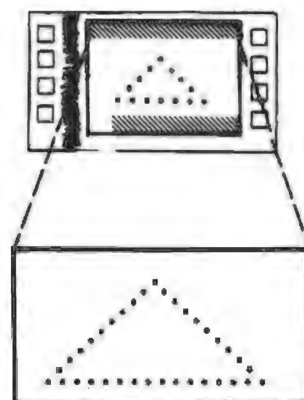




نمونه‌هائی از «سوپر ایمپوزیشن» ــ تصاویر روی هم ــ در دو فیلم: آمبرسون‌های باشکوه(تصویر بالا) ۱۹۴۲ وخانمی از شانگهای(تصویر پائین) ــ ۱۹۴۷ هر دو اثر از «اورسن ولز» می باشد.







تصویر بالا: برادران لومیر (چپ: اگوست و راست: لوئی) مخترعین دستگاه فیلمبرداری و نمایش

تصویر پائین: (سمت راست): نمودار فیلم سکوپ روی پرده که با استفاده از عدسی آنامورفیک ممکن می گردد. (سمت چپ): نمائی از فیلم خرفه (هنری کاستر ـ ۱۹۵۲) اولین فیلمی که بطریقه سینماسکوپ عرضه گردید.

سینماتوگراف **Cinématographe**

دستگاه فیلمبرداری و دستگاه نمایش اختراعی برادران «لومی‌یر» (Lumière) به ثبت رسانده شده درتاریخ فوریه ۱۸۹۵ .

سینماسکوپ **Cinemascope**

یک طریقه‌ی فیلمبرداری برای نمایش روی پرده‌ی عریض که درآن ازعدسی آنامورفیک (رجوع شود) Anamorphic Lens استفاده می کنند. این عدسی را پرفسور «هانری کره‌تی ین» H. Chrétien فرانسوی اختراع کردو کمپانی فیلمساز آمریکائی (فوکس قرن بیستم) به ثبت تجارتی رساند و اولین فیلم را در سال ۱۹۵۲ به نام « خرقه » The Robe به این طریق عرضه کرد . پرده نمایش سینماسکوپ دارای نسبت عرض و طول یک به دو و نیم ($2\frac{1}{2}:1$) است .

سینما ـ حقیقت(۱) **Kino-Pravda**

سری بیست‌وسه تایی فیلم‌های کوتاه مستند خبری که « ژیگاورتوف» فیلمساز روس از سال ۱۹۲۲ تا ۱۹۲۵ کارگردانی کرد . «ورتوف» گروهی فیلمبردار را تعلیم داد و به سراسر روسیه فرستاد تا زندگی را درآن سرزمین روی فیلم ضبط کنند. بعد خودش فیلم های آنان را در قالبی مخلوط از فیلم مستند وفیلم نقاشی متحرک همراه با نظراتی انتقادی تدوین و تألیف می کرد. هدف این فیلم ها آشنا ساختن تماشاگران روس باپیشرفت های اجتماعی ناشی از انقلاب بود .

شیوه‌های تجربی مونتاژ وفیلمبرداری این سری فیلم ها درکار مستند سازان بسیاری اثر گذاشت و بعدها به وسیله‌ی «ورتوف» در فیلم های بلند به کار رفت .

سینما ـ حقیقت (۲) **Cinéma-Vérité**

اصطلاحی دیگر برای فیلم مستند (Documentary) که به خصوص به کار فیلمسازانی اطلاق می‌شد که از دهه‌ی پنجاه به‌بعد با وسایل سبک و افراد معدود (اِغلب یک کارگردان ـ فیلمبردار ویک صدابردار) به ساختن فیلم‌های مستند از مسایل روز پرداختند و شیوه‌ی کارشان بیشتر شبیه به خبرنگارهای تلویزیونی بود. فیلمساز«سینما۔ حقیقت » برخلاف فیلمساز مرسوم فیلم مستند که می کوشید نسبت به‌موضوع بی‌طرف بماند در موضوع به‌نیت دریافت حقیقت و بداهت بخشیدن به‌اثر دخالت می کرد. این اصطلاح راکه ابتدا فیلمساز روس « ژیگاورتوف » Dziga Vertov وضع و درآثارش‌معمول داشت بعداً منتقدان برای توصیف فیلم«خاطرات یک تابستان » Chronique d'un été (۱۹۶۱) ساخته‌ی«ژان‌روش» J. Rouch و«ادگارمورن» E. Morin فرانسوی به کار بردند.

سوای « ژان‌روش » شخصیت‌های مهم دیگر « سینما ـ حقیقت » شامل این افراد می‌توانند باشند :

«فرانسوا رایشنباخ» F. Reichenbach ، «ماریو روسپولی» M. Ruspoli ، «ژان‌ئرمان» J. Herman ،«کریس‌مارکر»و«ژاک‌روزیه» J. Rozier کارفیلمساز دراین‌مورد ضبط حقیقت آنی است و چندان در بند آن نیست که فیلم از نظر فنی تمیز و بی‌عیب باشد .

سینماگر **Cinéaste**

اصطلاحی وزین‌تر از کارگردان که فرانسوی‌ها (معمولا در مورد فیلمسازان مهم وهنرمند) به کار می برند .

سینمای آزاد Free Cinema

جنبشی در جهت ساختن فیلم‌های مستند که در انگلستان در دهه‌ی پنجاه براساس نظریات «کارل رایس» (K. Reisz) ، «تونی ریچاردسون» (T. Richardson) و «لیندسی آندرسون» (L. Anderson) آغاز شد. هدف فیلمسازان «سینمای آزاد» به‌گفته‌ی خودشان، ساختن فیلم‌هایی اجتماعی و متعهد و آزاد از تحمیلات سینمای تجارتی، برانگیختن شور و سرزندگی، تشویق به‌یافتن بیانی شخصی در شناخت «اهمیت وضعیت‌های زندگی روزمره» بود. این افراد با اطلاق عنوان «فیلم مستند» بر آثار خویش مخالف بودند چون به‌نظر آنها در این عنوان یک جور مسخ زرق و برق‌دار واقعیت نهفته بود. یکی از خصایص عمده‌ی فیلم‌های «سینمای آزاد» آن بود که خارج از حیطه وسازمان سینمای حرفه‌ای ساخته می‌شد.

کارهای عمده‌ای که زیر لوای «سینمای آزاد» به وجود آمد اینهاست: «مادر اجازه نمی‌دهد» (Momma Don't Allow) (۱۹۵۵) (ساخته‌ی «ریچاردسون» و «رایس»)، «ای سرزمین رویا» (O' Dreamland) (۱۹۵۳) و «هر روز به جز کریسمس» (Every Day Except Christmas) (۱۹۵۷) (ساخته‌ی «لیندسی آندرسون»)، «ما بچه های لمبت هستیم» (We Are The Lambeth Boys) (۱۹۵۹) (ساخته‌ی «کارل رایس»).

این جنبش که مخالف روش‌ها و دید جاری در تآتر و ادبیات بود نیرو و روح تازه‌ای به سینمای انگلستان بخشید و در سینمای تجارتی روز اثر قاطعی برجا گذاشت. فیلمسازان وابسته به این جنبش، بعد از برچیده شدن بساط «سینمای آزاد» نحوه‌ی بینش خودرا در فیلم‌های داستان‌داری که درحیطه‌ی سینمای





تصویر بالا: کارل رایس (نفر سمت چپ) بهمراه جیمز کان، در زمان تهیه فیلم قمارباز

تصویر پائین: شنبه شب و یکشنبه صبح (کارل رایس — ۱۹۶۰)

تجارتی می‌ساختند اعمال کردند.

سینمای مستقیم Direct Cinema

خویشاوند آمریکایی شیوه‌ی اروپایی سینما - حقیقت (Cinéma-Vérité) (رجوع شود) . اصطلاحی که بر یک نوع روش فیلم‌سازی مستند درآمریکا اطلاق می‌شود. این روش از اوایل دهه‌ی ۶۰ پا گرفت و درآن خدمه و وسایل فیلمبرداری به حداقل تقلیل پیدا می‌کرد، به‌عبارت دیگر رابطه‌ی بین فیلم وموضوع ، مستقیم (ویا حداقل وساطت فیلمساز و وسایل فنی) است. درشیوه‌ی فیلمسازی «سینمای مستقیم» برخلاف شیوه‌ی « سینما - حقیقت » فیلمساز درشکل وجهت دادن به رویداد دخالتی نمی‌کند . عنوان « سینمای مستقیم » برای بیان طرز کار و نحوه‌ی بینش و تلقی فیلمسازانی چون « درو » (Drew) ، « لی‌کاک » (Leacock) ، « پن بیکر » (Pennbaker) وبرادران«میلز» (Maysles) وضع شد . فیلمسازانی که در یک گروه‌کار می‌کردند و درطرزکارخویش، تحت‌تأثیرروش عکاسی خبری (فتو ژورنالیزم) بودند، به‌خاطر تحرک و به چشم نیامدن دوربین و آنیت و صداقتی که دراثر بود، این گروه درکار خویش به‌وسایل وشیوه‌های فیلمبرداری تازه‌ای متوسل می‌شد، که ازاین لحاظ، یعنی ازنظرسبکی‌وسایل، قلت افراد ، سرعت وآنیت ضبط وکار بصورت جمعی، به‌چند نوع فیلمسازی مستند دیگر مثل روش«سینمای‌آزاد» (Free Cinema) انگلیس (رجوع شود) و «سینما - حقیقت» فرانسه و به خصوص شیوه‌ی خبرگـزاری تلویزیونی، شباهت پیدا می‌کرد. در«سینمای مستقیم » حرفه‌ای‌گری فنی فرع بر احساس نهفته در واقعه قرار می‌گیرد،فیلمبرداری تمیزو بی‌غلط نیست ، «قطع» و گفتارکمتر به کار می‌رود، برداشت‌ها طولانی و بی‌وقفه‌است (که توجه بیننده از موضوع منحرف نشود)، فیلمساز اغلب بدون تصور قبلی و در دست داشتن سناریوی آماده ، به‌موضوع رو می‌آورد و مثل یک خبرنگار خودرا به جریان واقعه می‌سپرد. موفقیت فیلم‌های «سینمای مستقیم» به‌حدت و غرابت موضوع وموقعیت‌ها، به‌حساسیت‌بینش و ابتکار فیلمبردار و متصدی ضبط صدا ، به نامریی ماندن فیلمساز و دوربین و به‌ضبط لحظات وحرکات غیر منتظره و افشاءکننده بستگی دارد .

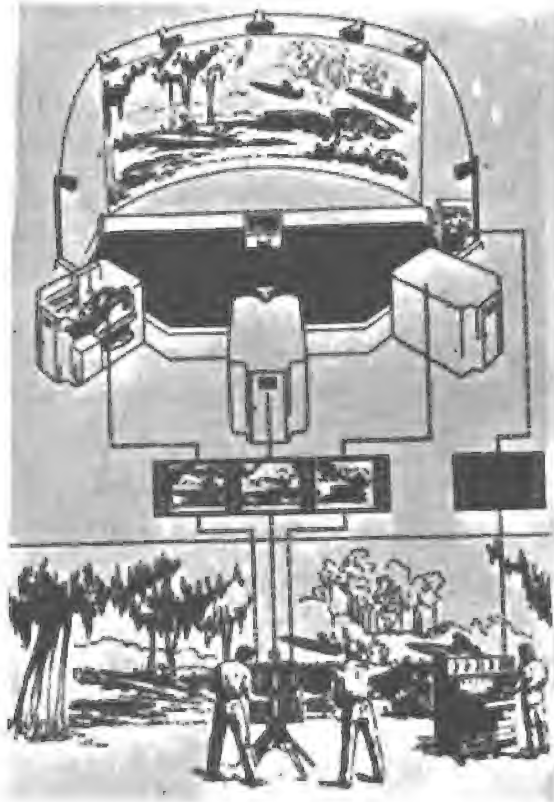
بعضی از فیلم‌های مهم شیوه «سینمای مستقیم»اینها هستند:«صندلی» (The Chair) (۱۹۶۳) ساخته‌ی«درو»،«لیکاک»،«پن بیکر» وسایرین: «تولد ومرگ»(Birth & Death) (۱۹۶۹) ساخته‌ی « آرثر و ایولین فارون » (A. & E. Farron) ، «پشت‌سر را نگاه نکن» (Don't Look Back) (۱۹۶۷) ساخته‌ی دان‌آلن پن بیکر (Donn Alan Pennbaker) و «دستفروش» (The Salesman) (۱۹۶۹) ساخته برادران «میلز» .

سینمای هنری Art House

اصطلاحی اصلا آمریکائی که به سینماهایی اطلاق می‌شودکه فیلم‌های هنری قدیمی وآثار غیرتجارتی جدید راکه باب طبع اکثریت عامه نیست برای یک عده تماشاگر معدود خاص وعلاقمند نشان می‌دهد. این نوع سینماها درفرانسه از سال ۱۹۲۴ به‌وجود آمد .

سینه‌راما **Cinerama**

سیستم فیلمبرداری برای نمایش روی پرده‌ی عریض که درآن سه دوربین فیلمبرداری با فیلم ۷۰ میلیمتری- که بتوان برآن باندهای متعدد صدا قرار داد - تواماً از صحنه در یک حوزه‌ی وسیع فیلمبرداری می کند و سه دستگاه نمایش بر یک پرده عریض و خمیده این سه فیلم را توأماً نمایش می‌دهد. این‌سیستم را « فرد والر » F. Waller آمریکائی اختراع کرد واولین فیلم با این شیوه در سال ۱۹۵۲ به‌اسم«اینست‌سینه‌راما» This is Cinerama - روی پرده آمد . بعدها به‌علت مشکلاتی که فیلمبرداری با سه دوربین و نمایش با سه دستگاه در برداشت دوربین و دستگاه نمایش تبدیل به یکی و چیزی تقریباً شبیه به‌سینما-سکوپ شد که در آن یک نوع عدسی آنامورفیک به کار می‌رود .



در تصویر فوق سیستم فیلمبرداری و نمایش سینه‌راما، بصورت سه دوربین توام و سه دستگاه نمایش بر یک پرده عریض و خمیده را ملاحظه می نمایید.





تصویر بالا: رابرت فلاهرتی (نفر وسط) با «ریچارد لیکاک» (نفر اول سمت چپ) به هنگام تهیه فیلم «داستان لوئیزیانا»

تصویر پائین: نمائی از فیلم «فروشنده سیار» یا «دستفروش» (ساخته: آلبرت و دیوید مایلز ــ ۱۹۶۹)

ش

شخصیت منفی فیلم **Heavy**

(معمولا درفیلم های «وسترن» یا جنایی).

شوخی (بذله) **Gag**

بیشتر منظور بذله های تصویری است به خصوص در فیلم های کمدی پر تحرک و شلوغ سینمای صامت که ازیک سلسله مضامین مضحک تشکیل می‌شدند. کسی را که کارش ابداع این جور بذله ها بود **Gagman** می گفتند.

ص

صدابرداری بعد از پایان فیلمبرداری
Post-Synchronization

معمولا صدای فیلم (سروصداها و گفتگوها، به‌جز موسیقی) همزمان با فیلمبرداری ضبط می‌شود، ولی درمواردی هم فیلم را (بدون صدا) می‌گیرند و بعداً صدا را در استودیوی دوبله ضبط می‌کنند و روی فیلم می‌آورند. دراغلب کشورهای عمده‌ی فیلمساز دنیا صدا در سر صحنه موقع فیلمبرداری گرفته می‌شود. ولی در بعضی کشورها مثل ایتالیا معمولا فیلم را بدون صدا می‌گیرند و بعد صدا روی آن می‌گذارند .

صدای اپتیک **Optical Sound**

صدایی که به صورت تکه‌های تاریکند روشن وخطوط زیگ ـ زاگ در حاشیه‌ی نوار فیلم ،کنار تصویر ، دریک نوار ممتد نقش می‌بندد وموقع نمایش فیلم، یک‌چشم الکتریکی تصویر آنرا می‌گیرد و به‌صدا تبدیل می‌کند. « صدای اپتیک » روش معمول ضبط صدا بر فیلم است.

نوع دیگر صدای ضبط شده‌ی در حاشیه فیلم، صدای مغناطیسی است (به‌صدای مغناطیسی رجوع شود.)

صدای استریوفونیک **Stereophonic Sound**

صدای ضبط شده‌ای که در پخش ، بعد، عمق وجهت‌صدای‌طبیعی را داشته باشد. در سینما صدای «استریوفونیک» اولین بار در

فیلم «فانتازیا» (Fantasia) - (۱۹٤۱) ، اثر «والت دیزنی» (Walt Disney) به کار رفت و سالها بعد بارواج انواع شیوه‌های نمایش برای پرده عریض (سینه‌راما، سینماسکوپ‌وغیره) و همراه با تصویر به‌اصطلاح دارای عمق ، صدای استریوفونیک هم به‌فیلم‌ها بازگشت وصدا هم عمق پیدا کرد و از جهات مختلف و ازمنبع طبیعی ایجاد صدا ، پخش گردید.

صدای مستقیم Direct Sound

صدای سرصحنه، صدابرداری از صحنه در حین ومقارن با فیلمبرداری . (چونکه در مواردی اول فیلمبرداری می‌کنند وبعد در استودیوهای صدابرداری ، صدا وگفتگوها را به فیلم اضافه می‌کنند).

صدای مغناطیسی Magnetic Sound

صدایی که بر نوار مغناطیسی ضبط شده باشد، مثل نوار ضبط صوت.

موقع فیلمبرداری ، صدا (شامل‌گفتگو و سروصداها)جداگانه بر نوارضبط می‌شود. این نوار بعداً با نوار موسیقی ترکیب (Mix) می‌شود ودر دستگاه «ترکیب‌کننده» (Mixer) به صورت یک نوار تصویری ، بر حاشیه‌ی فیلم ضبط می‌گردد و صورت صدای اپتیک (به صدای اپتیک رجوع شود)را به خود می‌گیرد.

در مواردی یک حاشیه و مغزی باریک نوار مغناطیسی در کناره‌ی فیلم می‌دهند وصدا براین حاشیه ضبط می‌گردد .

صدای واقعی Actual Sound

صدایی که منبع ایجاد آن شیئی یا شخصی است که در صحنه حضور دارد (دیده می‌شود) بر خلاف « صدای گفتاری » (Commentative Sound) یا « گفتار » (Commentary) که صدائی روی صحنه شنیده می‌شود بدون‌آنکه گوینده‌اش دیده شود.

صحنهٔ (۱) Scene

صحنه کوچکترین واحد کامل فیلم است. یک سلسله «نما» یا یک «نما»که در یک محل می‌گذرد و تشکیل یک واقعه را می‌دهد. صحنه معادل با «بند» (پاراگراف) است در کتاب.

صحنه (۲) Set

محل و زمینه‌ی وقوع صحنه‌ی فیلم ، که معمولا دراستودیوی فیلمبرداری و به‌طور مصنوعی (با دکور) ساخته می‌شود.

صحنه یاب (ویوفایندر) Viewfinder

« چشمی » مخصوصی که فیلمبردار از پشت آن صحنه را نگاه می‌کند که ببیند صحنه از دریچه‌ی نگاه دوربین فیلمبرداری به چه صورتی دیده می‌شود وبر فیلم به چه صورتی ضبط خواهد شد.

«صحنه یاب» سر دوربین سوار است،در عین حال جدا هم‌می‌تواند باشدکه کارگردان یا فیلمبردار در دست بگیرد و از نقاط و زوایای مختلف صحنه را از زیر نظر بگذراند تا مناسب‌ترین محل را برای قرار دادن دوربین پیدا کند.

ط

طراح دکور Set Designer

کسی که مطابق با نیاز سناریو ونظر کارگردان و سایر اعضای درجه اول کادر تهیه‌ی فیلم (احتمالا تهیه کننده و فیلمبردار) طرح دکورهای فیلم و اماکنی را که داستان فیلم در آنها می‌گذرد می‌ریزد وبعد با نظارت او این اماکن ساخته می‌شود.

طراح هنری Art Director

به‌مسئول این کار ، گاهی «طراح اثر» Production Designer هم گفته می‌شود طراح مطابق با تاریخ و زمان وقوع ماجرای فیلم و فضای مورد نظر و سبک کار کارگردان زمینه‌های وقوع و وسایل را طرح می‌ریزد و سایرین طرح‌های اورا پیاده می‌کنند. به‌این ترتیب شکل ظاهری و شخصیت عینی فیلم به مقدار زیاد مدیون کار «طراح» است. اهمیت کار طراحان از همان آغاز کار سینما در فیلمهای عظیم و مجلل « دیوید وارک - گریفیت » D. W. Griffith (نظیر تعصب Intolerance - ۱۹۱۶) آشکار بود .

طراحی دکور شاید بیش از هر دوره‌ی دیگری در سینما در دهه‌ی بیست در مکتب سینمای اکسپرسیونیستی آلمان (رجوع شود) و در فیلم‌هایی مثل « دفتر دکتر کالیگاری » Das Cabinett Des Dr. Caligari (۱۹۱۹) به‌طراحی «هرمان وارم» H. Warm ، «والتر- روریگ » W. Röhrig و « والتر رایمن » W. Reiman و«گولم»Der Gulem (۱۹۲۰)، «مرگ خسته» (۱۹۲۱)، «نوسفراتو»(۱۹۲۲) « نیبلونگن » Die Nibelungen (۱۹۲٤)





بالا: «لازار میرسون» بهترین دکوراتور سینما بین دو جنگ جهانی، برای فیلم «جشن قهرمانی» اثر «ژاک فده» در سال ۱۹۳۵ میدان مرکزی یک شهر «فلامان» در آغاز قرن هفدهم را کاملاً بازسازی کرد. این بزرگترین دکور ساخته شده تا آن زمان در اروپا بود.
پائین: در فیلم «پنجره رو به حیاط» (۱۹۵٤) آلفرد هیچکاک ساختمان یک مجتمع مسکونی را عیناً بازسازی کرده است.

و متروپلیس Metropolis (۱۹۲۶) دخالت و هویت خودرا بروز داد.

طلق **Cell**

اصطلاح مربوط به فیلم‌های نقاشی متحرک. منظور طلق های شفافی است که بر هر کدام از آنها جزیی از تصویر فیلم نقاشی می‌شود وهر طلق (یا تصویر) با طلق قبلی وبعدی خود اندکی فرق دارذ. (برای ۵ ثانیه فیلم نقاشی متحرک باید به طور متوسط ۶۰ طلق نقاشی شده به کار برد).

طول فیلم (به‌حسب فوت) **Footage**

(هر فوت معادل ۳۰/۴۸ سانتی‌متر و هر ۱۰۰ فوت فیلم تقریباً برابر با یک دقیقه مدت نمایش است).





فیلم «دفتر دکتر کالیگاری» روبرت وینه، ۱۹۱۹ ــ (تصویر بالا) و «نوسفراتو» ــ فردریک ویلهلم مورنائو، ۱۹۲۲ (تصویر پائین) نمونه‌های درخشان طراحی دکور طی دهه بیست در مکتب سینمای اکسپرسیونیستی آلمان هستند.

ع

عدسی (لنز) **Lens**

عدسی دوربین فیلمبرداری .

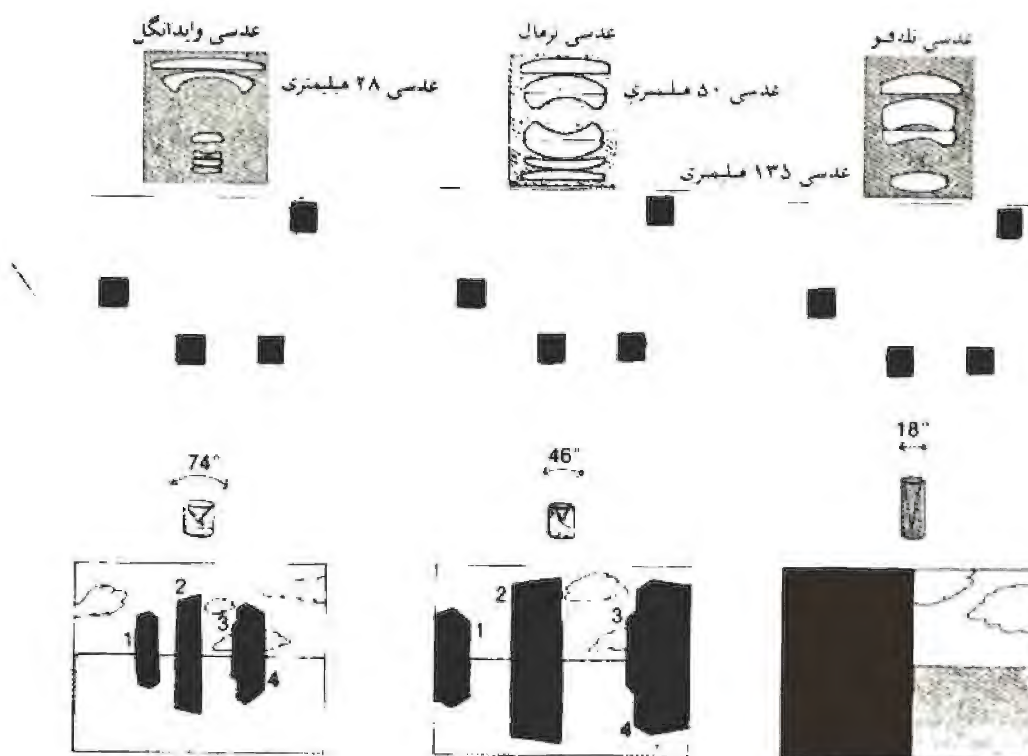
عدسی‌های معمولی فاصله‌ی کانونی‌شان بین ۳۰ تا ۵۰ میلی متر است . عدسی‌های دارای فاصله‌ی کانونی بیشتر از حد (Long Focus Lenses) برای گرفتن «نما»های دور به کارمی روند (و Telephoto Lens هم خوانده می‌شوند) . عدسی‌های دارای فاصله‌ی کانونی کمتر از حد معمول (Short Focus Lenses) حوزه‌ی دیدی بیشتر از حد معمول را دربر می‌گیرند (وعدسی Wide Angle هم خوانده می‌شوند) .

(هم چنین به مبحث Focal Length رجوع شود .)

عدسی آنامورفیک **Anamorphic Lens**

عدسی خاصی که موقع فیلمبرداری جلوی دوربین قرار می‌دهند تا میدان «دید»ی تقریباً دو برابر معمول را بتواند فیلمبرداری کند . عدسی «آنامورفیک» این حوزه‌ی وسیع را فشرده و روی نوار فیلم ۳۵ میلی متری ضبط می کند . موقع نمایش این عمل‌معکوس می‌شود و عدسی دیگری تصویر فشرده را «باز» می کند و روی پرده‌ی عریض می‌تاباند. از این عدسی بیشتر در سیستم نمایشی سینما سکوپ استفاده می‌شود .

باید دانست که عدسی آنامورفیک را می‌توان برای فیلمبرداری روی انواع فیلم با عرض‌های مختلف از هشت ، شانزده ، سی‌وپنج ، شصت وپنج وهفتاد میلیمتری به کار برد .



زوایائی که در آن نگاه دوربین فیلمبرداری موضوع را دربر می گیرد وسیله سه عدسی اساسی حاصل می گردد: ۱ــ عدسی زاویه باز (۲۸ میلی‌متری) عدسی معمولی (۵۰ میلی‌متری) عدسی تله‌فتو (۱۳۵ میلی‌متری) ــ عدسی معمولی اجسام را در فاصله و رابطه معمولی نسبت بهم نشان می‌دهد. عدسی زاویه باز به نظر می‌رسد که جسم در فاصله دورتری قرار دارد و فاصله بین اجسام موجود در تصویر بیشتر شده است. عدسی تله‌فتو جسم را به بیننده نزدیک‌تر و درشت‌تر می کند و فواصل بین را که در تصویر وجود دارد کاهش می‌دهد.

عدسی تله فتو **Telephoto Lens**

عدسی مخصوص فیلمبرداری از راه دور. هر عدسی‌ای که فاصله‌ی کانونی‌اش بیشتر از حد معمول (۵۰ میلی‌متر) است و اجسام دور را نزدیک می‌آورد. برای گرفتن فیلم از راه دور، که گاهی دوربین نمی‌تواند به «موضوع» عملا نزدیک شود (مثلا فیلم‌های مستند درباره‌ی حیوانات وحشی یا فوران آتشفشان و امثال آن) از این نوع عدسی استفاده می‌شود. «عدسی تله فتو» (که نوع متعارفش دارای فاصله‌ی کانونی ۱۳۵ میلی‌متر است) فاصله‌ی بین اجسامی را که در دوردست قرار دارند کمتر از آنچه در واقع هست نشان می‌دهد و به‌نظر می‌رسد که صحنه عمق ندارد، یعنی تصویر «تخت» جلوه می‌کند.

عدسی زوم **Zoom Lens**

عدسی دارای فاصله‌ی کانونی قابل تغییر از حد یک «عدسی زاویه باز» (Wide Angle) تا حد یک عدسی تله فتو (Telephoto). عدسی «زوم» شبیه به تلسکوپ و دوربین‌های یک چشمی در خود جمع شونده است و به فیلمبردار این امکان را می‌دهد که در حین کار بدون حرکت دادن دوربین، موضوع فیلمبرداری را جلو بیاورد یا عقب ببرد. سهولت کار با این عدسی و تحرک ظاهری که به صحنه می‌دهد باعث شده که به‌خصوص در سالهای اخیر بعضی از فیلمسازان در به‌کار بردن آن راه افراط را در پیش بگیرند.

عدسی واید انگل **Wide-Angle Lens**

عدسی‌ای که فاصله کانونی‌اش کمتر از حد معمولی (۵۰ میلی‌متر) است و در نتیجه دارای زاویه‌ی «دید» باز و وسیعی است. یعنی حوزه‌ی وسیع‌تری را از حد معمول می‌بیند و می‌گیرد. عدسی زاویه باز (که معمول‌ترینش عدسی ۲۸ میلی‌متری است) عمق بیشتری به صحنه می‌دهد و خطوط تصویر را کمی غیر معمول می‌کند. اگر تصویر صورت درشتی را با این عدسی بگیرند شبیه به تصویر چهره‌ای می‌شود که در آینه‌های خیلی محدب منعکس شده باشد. این عدسی را موقعی به‌کار می‌برند که جا برای عقب بردن دوربین وگنجاندن حوزه‌ی وسیعی در تصویر نیست، هم‌چنین درمواردی که به‌خواهند برای ایجاد حالاتی خاص چهره‌ای را به شکلی مسخ شده نشان بدهند.

(عدسی ۵۰ میلی‌متری از آن جهت متعارف و معمولی است که فقط با عدسی دارای این فاصله‌ی کانونی است که جسم و ابعاد تصویر به صورت واقعی و با «پرسپکتیو» طبیعی به‌نظر می‌رسند).

عمق صحنه **Depth of Field**

قسمتی از حوزه‌ی دید عدسی دوربین که در آن جسم دارای وضوح (Focus) است و جزییات خطوطش به‌روشنی دیده می‌شود.

عناوین (تیتراژ) **Titles**

۱) نوشته‌هایی که معمولا در شروع فیلم‌ها می‌آید و معرف سازندگان و بازیگران فیلم است. این نوشته‌ها را Credits یا Credit Titles هم می‌گویند.

۲) نوشته‌های تابلوواری که درفیلم‌های صامت قدیمی بین صحنه‌های فیلم ظاهر می‌شد و داستان فیلم را توضیح می‌داد و یا شرح گفتگوها بود.

ف

فاصله کانونی Focal Length

فاصله‌ای (معمولا به حسب میلی متر) از مرکز سطح خارجی عدسی تا سطح فیلم. عدسی‌های معمولی فاصله‌ی کانونی‌شان بین تقریباً ۳۵ تا ۵۰ میلی‌متر است که فواصل بین اشیاء را در حالت طبیعی و مثل رؤیت چشم انسانی نشان می‌دهند. از این اندازه کمتر (مثلا عدسی ۲۸ میلی‌متری) عدسی‌های «زاویه‌ی باز» (Wide Angle) هستند که برای نشان دادن حوزه‌ای وسیع تر و بازتر از معمول به کار می‌روند و فواصل بین اجسام را کمتر از حالت عادی به‌نظر می‌رسانند. از ۵۰ میلی‌متری بیشتر (مثلا عدسی ۷۵ یا ۱۳۵ میلی متری) عدسی‌هایی هستند که برای فیلمبرداری از راه دور به کار می‌روند. (Telephoto Lenses) و فواصل بین اجسام را بیشتر از آنچه هست جلوه می‌دهند.

فاین کات Fine Cut

برش ریز و دقیق، وصل «نما»ها و صحنه‌ها به‌هم جوری که فیلم جریان وبیانی روان (وعلیرغم قطع «نما»ها) بدون جهش وتمیز داشته باشد. «فاین کات» برشی است دقیق، در مقابل برش خام و ناپرورده «راف کات» (Rough Cut) که صرفاً سرهم چسباندن «نما»ها و «برداشت» ها (Takes) به‌ترتیب تقدم و تأخر آنها در سناریوست، بدون توجه به ریزه‌کاری‌ها و تمیزی و روانی قطع و وصل «نما»ها.

فرمالیزم Formalism

- گرایش و توجهی بیشتر به قالب و شکل ظاهری اثر تا به محتوای آن.

- نظریه‌ای در هنر مبنی بر این که مفهوم و تأثیر یک اثر هنری بیشتر و اساساً در شکل و قالب ظاهری آن نهفته است تا در موضوع و محتوایش.

- جنبشی در دهه‌ی ۱۹۲۰ تا ۱۹۳۰ در سینمای شوروی که اساس آنرا بعد از انقلاب ۱۹۱۷ سسکو فیلمسازی به نام « لو کولشف» (Lev Kuleshov) ریخت و فیلمسازان سرشناسی مثل « آیزنشتاین» و « پودوفکین» دنبالش را گرفتند و با آزمایش‌های متعدد در فرم و در کار مونتاژ ظرف چندین سال برایش قاعده گذاشتند و اصول آنرا تکوین و منظم کردند، در کتابها به تشریحش پرداختند و در فیلم‌های خویش اعمال ساختند. به طور خیلی خلاصه به موجب نظریه‌ی « فرمالیست» های سینمای « شوروی» واحد سازنده‌ی فیلم(«نما» و محتوای آن)آنقدر اهمیت ندارد که نحوه‌ی ترکیب «نما»ها و در جریان « مونتاژ» (به مبحث Montage رجوع شود) «نما» می‌تواند به نحوی «درون نما» (اکسپرسیونیستی) در ترکیب‌های مختلف بازگو کننده وسازنده باشد و این تأثیر به نحوه‌ی ترکیب بیشتر بستگی دارد تا به خود « نما» مثل موردی که « نما»ی واحدی از صورت یک مرد اگر به نوبت با « نما»یی از جسد یک مرده، یک ظرف غذا، یک کودک ترکیب شود، جداگانه می‌تواند بیان کننده‌ی غم، گرسنگی و محبت باشد.





تصویر بالا: سرگئی آیزنشتاین از فیلمسازان سرشناس که فرمالیزم در آثارش اهمیت داشت.

تصویر پائین: آلن رنه ــ از سینماگران برجسته موج نوی فرانسه.

فریم (کادر) Frame

یک قاب از تصویر فیلم ، یک کادر فیلم ، یک تصویر واحد از فیلم .

فلاش بک (رجوع به گذشته) Flashback

تدبیری سینمایی در بیان قصه که طی آن فیلم واقعه‌ی زمان حاضر را رها می‌کند و (معمولا از نظر یکی از قهرمانان داستان) به نقل اتفاقی در گذشته می‌پردازد. در فیلم‌های قدیمی معمولا برای آن‌که تماشاگر بفهمد که فیلم الان می‌خواهد به یادآوری گذشته به‌پردازد و بیننده زمان حال را با گذشته مخلوط نکند یا نوشته‌ای ظاهر می‌شد (با ذکر زمان گذشته مثلا «ده سال قبل») و یا دورکادر فیلم یک جورمه و ابری ظاهر می‌شد (که یا فقط در شروع صحنه یادآوری بود و یا در تمام طول قسمت یادآوری باقی می‌ماند) که معلوم شود این قسمت جدا از زمان حاضر است. درحال حاضر مخصوصاً بعد از تحولاتی که فیلم‌های «موج نو»ی سینمای فرانسه در شکل بیان قصه سبب شدند و گذشته و حال و آینده و واقعیت و تصور را درهم‌آمیختند (به‌خصوص «آلن رنه» A. Resnais) با فیلم‌هایی مثل «هیروشیما عشق من» Hiroshima Mon Amour - (۱۹۵۹)، و «سال گذشته در مارین باد» L'Année Dernière a Marienbad (۱۹۶۱)، تماشاگرهای فیلم‌های سینمایی آگاه‌تر شده‌اندو فیلم بدون اخطار قبلی به گذشته رجوع می‌کند و گاه صحنه‌ای بسیار کوتاه از گذشته مثل برق در وسط اتفاقات زمان حاضر پیدا و ناپیدا می‌شود. بعضی از فیلم‌ها تقریباً سراسر یادآوری گذشته هستند، مثل «همشهری کین» (Citizen Kane) از «اورسن‌ولز» (Orson Welles) (۱۹٤۱) «راشومون»(Rashomon)از« آکیرا کوروساوا» (A. Kurosawa)(۱۹۵۱) و « کنتس پا - برهنه» (The Barefoot Countessa) از





تصویر بالا: نمائی از فیلم «سال گذشته در مارین باد»ــ ۱۹۶۱ ساخته «آلن رنه» فیلمی که گذشته، حال و آینده، واقعیت و تصور در آن درهم آمیخته است.

تصویر پائین: نمائی از فیلم «همشهری کین» ۱۹٤۱ ساخته‌ی: اورسن ولزــ این فیلم تقریباً سراسر یادآوری گذشته بود.

«جوزف ال منکیه‌ویتس» J. L. Mankiewics (۱۹۰۴).

فلاش‌فوروارد (تجسم‌آینده) Flash Forward

معکوس یادآوری گذشته ، موقعی که فیلم در نقل قصه ناگهان به زمان آینده می‌جهد و مثلا یکی از شخصیت‌ها اتفاقاتی را که قرار است بعدها رخ دهد درنظر مجسم می‌کند و فیلم این اتفاقات را نشان می‌دهد . فیلم«جنگ‌تمام‌شده» (La Guerre est Finis) اثر «آلن‌رنه» (۱۹۶۷) در قسمت‌هایی به تجسم آینده از نظر شخصیت اصلی ماجرا می‌پرداخت .

فوت استاپ Foot Stop

میزان باز یا بسته بودن دریچه‌ی (دیافراگم) دوربین فیلمبرداری که هرقدربیشتر باشد دریچه بسته‌تر و تنگ‌تر است و نور کمتری به فیلم می‌رسد.

فوکوس (وضوح) Focus

خطوط منعکس از جسمی که روبروی عدسی دوربین فیلمبرداری قرار دارد بعد ازعبور از عدسی‌در یک نقطه (محور تقاطع) به‌هم می‌رسند و جسم در این نقطه واضح دیده می‌شود،یعنی تصویری که چشم از دریچه‌ی دوربین می‌بیند (و بر فیلم نقش می‌بندد) دارای وضوح است . موقع نمایش فیلم نیز عدسی دستگاه نمایش،در یک فاصله کانونی بخصوص تا سطح فیلم،تصویر را روی پرده سینما واضح نشان می‌دهد.





تصویر بالا: «راشومون» ــ ۱۹۵۱ ساخته «آکیرا کوروساوا»، نمونه برجسته ازفیلم‌هائی که «فلاش بک» در آن جلوه دارد.
تصویرپائین: جنگ تمام شده ــ ۱۹۶۷ ساخته «آلن رنه» نمونه باارزشی ازفیلم‌هائی که نقل قصه ناگهان به زمان آینده می جهد.

فیدآت (تاریک شدن تدریجی تصویر)
Fade-Out

تصویر فیلم به‌تدریج در سیاهی فرو می‌رود و صحنه یا فصلی به این ترتیب ختم می‌گردد تا صحنه‌ی بعدی به تدریج از درون تاریکی (Fade-In)در بیاید .

فیداین (روشن شدن تدریجی تصویر)
Fade-In

یک شیوه‌ی نقطه‌گذاری سینمایی ، برای شروع کردن یک صحنه و نشان دادن گذشت زمان: تصویر اول سیاه است بعد به تدریج از تاریکی در می‌آید و واضح می‌شود.
تصویر روشن شونده معمولا بلافاصله بعداز « تصویر تاریک شونده» (Fade-Out)می‌آید .

فیلتر (صافی)
Filter

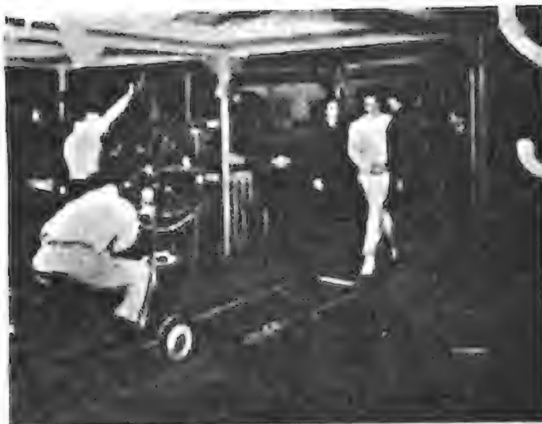
ورقه‌ی نازکی معمولا از طلق رنگی که جلوی عدسی دوربین فیلمبرداری قرار می‌گیرد تا رنگ نوری را که به فیلم می‌رسد تغییر دهد. مثلا در فیلم سیاه وسفید با قراردادن « فیلتر» زرد جلوی دوربین، آسمان آبی تیره‌تر و ابرهای سفید مشخص‌تر می‌شود.در فیلم رنگی « فیلتر » برای آن به‌کار می‌رود که نوع نور با حساسیت فیلم رنگی تطبیق داده شود، مثل موقعی که فیلم رنگی مخصوص فیلمبرداری در محیط داخلی رابرای فیلمبرداری از صحنه های خارجی و در نور بیرون به کار می‌برند.گاه صافی‌های رنگی رابرای دادن حالت مبالغه شده و یا ایجاد احساسی خاص در صحنه جلوی منبع نور قرار می‌دهند و به‌صحنه رنگ یا رنگ‌های تندی می‌دهند.در فیلم آمریکایی « مولن‌روژ» (Moulin Rouge) (۱۹۵۲) از صافی‌های رنگی برای ایجاد فضای پاریس اوایل قرن حاضر و نقاشی‌های « تولوزلوترک» (که فیلم به‌سرگذشت او می‌پرداخت) زیاد استفاده شده بود .

فیلمبردار (۱)
Cameraman

باید دانست که لغت « فیلمبردار» یک اصطلاح است و معمولا بر سر دوربین فیلمبرداری بیش از یک نفر کار می‌کند. دوربین معمولا یک مسئول دارد (که در واقع فیلمبردار اصلی و مسئول اجرای نظرکارگردان است.)این مسئول را در آمریکا« مدیرعکاسی» یا«فیلمبرداری»(Director of Photography) در انگلستان « فیلمبردار نورپرداز» (Lighting Cameraman)می‌گویند....دوربین فیلمبرداری معمولا دارای یک فیلمبردار « متصدی‌دوربین» (Camera Operator)یک « مسئول تنظیم عدسی » (Focus Puller) یک « مسئول کلاکت » (Clapperboy) و یک یا چند مسئول جا به جا کردن دوربین (Grip)است . جز در موارد بسیار آماتوری که دوربین‌در دست‌یک نفر است ، فیلم‌های حرفه‌ای بسته به وسعت دستگاه فیلم ، چند تا چندین نفر مسئول دوربین دارد.

فیلمبردار (۲)
Cinematographer

یا در واقع‌مدیر فیلمبرداری (اصطلاح آمریکایی) (به توضیح ذیل‌واژه، فیلمبردار (۱) Cameraman رجوع شود.)



فیلمبردار نورپرداز Lighting Cameraman

اصطلاحی که در سینمای انگلیس در مقابل اصطلاح آمریکایی « فیلمبـــــردار» (Cinematographer) معمول است ومسئول ومدیر فیلمبرداری معنی می‌دهد.

فیلمبرداری Cinematography

گرفته شده از نام اختراع برادران «لومی‌یر» .



فیلمبرداری با وقفه

Stop-Motion Photography

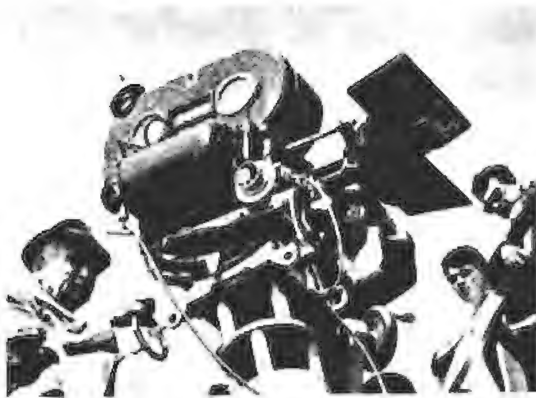
فیلمبرداری به شیوه‌ای که در آن دوربین یک کادر از موضوع ،فیلم بگیرد،بعد متوقف شود و پس از مکثی کوتاه یا طولانی کادر دیگری را بگیرد و این کار (با حفظ یکسان بودن زمان بین هر«نوبت» فیلم‌گرفتن) هم‌چنان ادامه پیدا کند . به‌این طریق است که شکفتن یک گل را که ممکن است دوسه روز طول بکشد،در فیلم ظرف‌چندثانیه مشاهده می کنیم.دوربین به‌طورخودکار تنظیم می‌شود تا در وقفه‌هایی معین فیلم بگیرد منتها باید زمینه‌ی تصویر و نور عوض نشود که در تصویر پرش به وجود نیاید.



فیلمبرداری بدون صدابرداری توأم

Wild Shooting

معمولا فیلم و صدای آن (گفتگوها و سروصداهای متفرقه) را با هم می‌گیرند.وقتی که بدون ضبط صدا فیلم بگیرند به این کار











جمعی از فیلمبرداران سرشناس دنیا،
صفحه مقابل: (بالا) «گرگ تولند» به هنگام فیلمبرداری فیلم «همشهری کین» ـ (وسط) هال روسون (پائین): دانیل فاپ
این صفحه: (راست ـ بالا): هسکل وکسلر به هنگام فیلمبرداری «مدیوم کول»
(راست ـ پائین): کلیفورد اشتاین به هنگام فیلمبرداری «هیندنبورگ»
(چپ ـ بالا) : «لئون شامروی» هنگام فیلمبرداری «کلئوپاترا»
(چپ ـ وسط) :«جیمز وانگ هو» به هنگام فیلمبرداری «هاد» و
(چپ ـ پائین):«جوزف روتنبرگ» به هنگام فیلمبرداری فیلم «قدرت جوانی».

Wild Shooting گفته میشود.
هم‌چنین به صدابرداری جداگانه وبدون گرفتن فیلمWild Track هم اطلاق میشود .

فیلم بلند Feature

فیلم بلند سینمایی (معمولا داستان‌دار)، از هفتاد و پنج دقیقه بیشتر (در مقابل فیلم کوتاه،فیلم تک پرده‌ای و دو پرده‌ای).

فیلم بی‌خطر (فیلم نسوز) Safety Film

به اصطلاح « فیلم نیتراتی» (Nitrate Film) رجوع شود .

فیلم چند داستانه Episode Film

فیلم بلندی که از مجموعه‌ی چند فیلم کوتاه تشکیل می‌شود و معمولا موضوع یا مایه واحدی در تمام آنها جریان دارد.فیلم چند داستانه می‌تواند کار یک فیلمساز یا اثر کارگردان های مختلفی باشد. « بوکاچو.۷۰ » (Boccaccio 70) (۱۹۶۱)ساخته‌ی« فلینی»، « ویسکونتی» و « دسیکا» یک نمونه ازچنین فیلمی است.

فیلم حساس Fast Film

فیلمی که قابلیت جذب روشنایی‌اش از فیلم معمولی بیشترست و در نتیجه در نور کم وگاه نور موجود در محیط و بدون احتیاج به نورهای تقویتی و مصنوعی هم می‌توان با آن فیلم‌گرفت.تکوین و رواج فیلم های حساس در سالهای اخیر کار فیلمبرداری را (به‌علت عدم نیاز به حمل نورافکن های متعددوسنگین) آسان‌تر و سریع‌تر کرده است‌و اصولا در نوع و کیفیت فیلم ها که قبلا بیشتر محدود به‌داخل استودیوها بودند اثر گذاشته است. سینما « بیرونی»تر و فیلم ها پر تحرک‌تر و واقع‌گراتر شده‌اند و فیلمبرداری در محل های واقعی بیشتر رواج یافته است .

فیلم خام Film Stock

فیلمی که هنوز به کار نرفته و برای فیلمبرداری داخل دوربین قرار داده می‌شود.

فیلمخانه (سینما تک) Cinémateque

موزه و یا آرشیو فیلم.

فیلمخانه‌فرانسوی Cinemateque Francaise

از معروف‌ترین و معتبرترین موزه‌هاو بایگانی های فیلم‌در جهان با ذخیره‌ی ۶۰ هزار فیلم (که بعد از بایگانی فیلم کتابخانه‌ی کنگره‌ی آمریکا با ۷۰ هزارفیلم شاید در جهان مقام دوم را داشته باشد).«فیلمخانه‌ی فرانسه »موجودیت خودرا مدیون « هانری لانگلوآ » (H. Langlois) است که درسال ۱۹۳۶ این مرکز را ابتدا به قصد صرفاً حفظ فیلم‌های صامت قدیمی به وجود آورد. «فیلمخانه‌ی فرانسه»به تدریج به صورت‌موزه و کتابخانه‌ی سینمایی و بایگانی فیلم ومحل نمایش آثار سینمایی درآمد. فیلمسازان جدید سینمای فرانسه، فیلمسازان معروف به«موج‌نو»

مدعی هستند که مدرسه‌ی سینمایی شان سالن‌های نمایش این فیلمخانه بودوسینما را با دیدن و مکرر دیدن فیلم‌های مختلف (گاه ۶ برنامه در روز)آموختند.

سینما و سینماگران در هیچ سرزمینی وهیچ فیلمخانه‌ای با احترام، علاقه واعتبار و نظام سرزمین فرانسه و فیلمخانه‌ی فرانسه ارائه نشده‌اند ومورد استقبال عوام وخواص قرار نگرفته‌اند.

فیلم خبری Newsreel

فیلم‌های معمولا کوتاهی که به‌وقایع و اخبار روز می‌پردازند وگاهی در سینماها پیش از فیلم داستانی نمایش داده می‌شوند.

فیلم «ری‌ورسال» Reversal Film

فیلمی که نسخه‌ی منفی (نگاتیف) و نسخه‌ی مثبت (پوزیتیف)آن یکی است،یعنی همان فیلمی را که در دوربین می‌گذارند وبا آن فیلم می‌گیرند بعد از ظهور،نسخه‌ی مثبت و قابل نمایش به دست بدهد.فیلم‌های ۸ میلی‌متری« ری‌ورسال» هستند.

فیلم درجه دو B. Picture

اصطلاح آمریکایی که به نوعی فیلم اطلاق می‌شد که با خرج و وسایلی کمتر و محدودتر از فیلم‌های اصلی وعمده و با شرکت هنرپیشه‌های درجه دوم با طول حدود ۵۵ تا ۷۵ دقیقه ساخته می‌شد و خاصیت « برنامه پرکن » داشت،چون که سینماها معمولا دو فیلم نشان می‌دادند و فیلم اصلی ،فیلم مهم و هنرپیشه‌دار وپرخرج و حدود ۹۰ تا ۱۰۰ دقیقه بود...خیلی از فیلمسازان مهم،دوره‌ی کارآموزی خودرا در فیلم‌های درجه دوم گذراندند که با بودجه‌ی خیلی کم و وسایل محدود و خیلی سریع ساخته می‌شد.

فیلم زیر زمینی Underground Film

به طور اعم،فیلمی که مستقل وبدون ارتباط با مجاری معمولی تأمین هزینه و توزیع، با پول کم و در حیطه‌ی سینمای غیر تجاری ساخته شده باشد (همچنین نگاه کنید به «سینمای‌پیشرو») (Avant-Garde Cinema) به طور خاص،این اصطلاح در اواخر دهه‌ی پنجاه در آمریکا باب شد و در تعریف سینمایی که قبلا به آن تجربی،شخصی،مستقل یا پیشرو می‌گفتند به کار رفت.سینمای«زیرزمینی» آمریکا،ریشه‌در « سینمای پیشرو»و«فیلم‌مجرد» (نگاه کنید به اصطلاح Abstract Film) در اروپا و جانشینان این نوع سینما در دهه‌ی ۲۰ و ۳۰ در آمریکا دارد.در دهه‌ی ۴۰،به علت رواج و ارزانی فیلم و وسایل فیلمبرداری ۱۶ میلی‌متری، در ساحل غربی‌آمریکا جنبشی تازه در زمینه‌ی سینمای شخصی و غیر تجاری آغاز شد، جنبشی که در آن تأیید و تشویق هنرمندان اروپایی و نمایش فیلم‌های تجربی آنان نقش داشت.یکی از اولین‌آثار این جنبش جدید « توری‌های به‌داز ظهر»-
Meshes in the Afternoon
(۱۹۴۳)،اثر « مایا دیرن» M. Deren فیلمی شاعرانه ، رویاواره و بسیار ذهنی و شخصی بود . نمونه‌های دیگر: « زیورگلدانی» Potted Psalm - (۱۹۴۴)،از « جیمزبوتون»

S. Peterson «و « سیدنی پیترسن J. Boughton
و« کفش های پیشگام» Lead Shoes (۱۹٤٦)،
از« پیترسن » فیلم هایی در سایه‌ی سوررئالیستی
بودند .... در اوخر دهه‌ی ٤۰ نسلی جوان
به حیطه‌ی سینمای تجربی رو آورد ، از آن
جمله بودند « کنت انگر » Kenneth Anger
- (با فیلم آتشبازی‌ها ۱۹٤۷) ،
«گریگوری مارکوپولوس» G.Markopoulos
(« روان» - Psche - ۱۹٤۸)،و« کرتیس
هارینگتون » C.Harrington (« جزیی از
جستجو» Fragments of Seeking -۱۹٤٦)،
مایه‌ی اغلب این فیلم‌ها رویاها و شهود
جنسی و عوالم دوران بلوغ بود. این آثارهمراه
با کارهای «استن براکیج» غالباً «پسیکودرام»
Psychodrama عنوان میشوند .

در کنار این فیلم های «فرویدی»،فیلم هایی
کاملا تجریدی نیز به‌ظهور رسید، مثل آثاری
که « هری اسمیت» مستقیم روی نوار فیلم
نقاشی کرده بود، یا کارهای برادران «ویتنی»
(نظیر « پنج آزمایش فیلمی » Five Film
Exercises ۱۹٤۳ - ٤٥) صرفاً کار با
نقش های مجرد بود. این فیلم ها کم کم امکان
نمایش می‌یافت و زمینه‌ی بروز آثار دیگری را
فراهم می کرد ، از آن جمله « جغرافیای تن»
(Geography of the Body - ۱۹٤۳) از
«ویلاردماس» W. Maas و « نگاهی به‌باغ »
(A Glimpse of the Garden - ۱۹٥۷) از
«مری‌منکن» M. Menken فعالیت فیلمسازان
تجربی آمریکا در دهه‌ی پنجاه هم ادامه
داشت. دراین دوره مجله‌ی «فیلم کالچر»
- Film Culture - برای انعکاس سینمای
جدیدآمریکا بنیادگذاشته شد(۱۹٥٥). سردبیر
مجله « جوناس مکاس » J. Mekas خود
فیلمسازی تجربه‌گر بود که « تفنگ‌های
درختان » (Guns of the Trees - ۱۹٦۱)
را زیرتأثیر « موج نوی سینمای فرانسه» ساخته
بود، نمونه های دیگر سینمای شخصی دراین
دوره « سایه ها » (Shadows ۱۹٦۰) از
«جان کاساویتس» J. Cassavetes - « رابط »
(The Connection ۱۹٦۱)از«شرلی کلارک»
(S. Clarke) و « گل داودی سرابکن »
(Pull My Daisy ۱۹٥۹)از «رابرت‌فرانک»
R. Frank و « آلفرد لزلی » A. Leslie
بود. «کاساویتس» شیوه‌ی بداهه‌سازی را در
یک نوع سینمای قصه‌گو که اساسی کاملا
شخصی داشت باب کرد.

در اواخردهه‌ی ٦۰ گروسینمای‌جدید آمریکا
(New American Film Group) به وجود
آمد. هدف این گروه نفی سانسور وطرفداری از
فیلم های« زمخت و ناپرورده ولی زنده»بود.
در ۱۹٦۲ بنیاد تعاون برای ساختن فیلم های
ارزان و شخصی ایجاد شد که فقط امکان
کمک به فیلم های کوتاه را داشت.

اصطلاح سینمای « زیرزمینی » اواخر
دهه پنجاه رایج شد ، چون یکی دو فیلم
بی‌پرده‌ی این گروه (نظیر «موجودات مشتعل»
Flaming Creatures ۱۹٦۳) اثر « جک-
اسمیت » توقیف شد واین فیلمسازان ناگزیر
آثارشان را به طور مخفی نشان می‌دادند
کارهای آنان نمودار طغیان گروهی بود که‌با
اعمالی خلاف رویه و اخلاق مرسوم،ملامت
جامعه‌ای مستقر ومرفه ولی پوسیده وفاقد تفکر
و حساسیت را به خود می‌خریدند.دراین
فیلم ها تقلید مسخره از رسوم جاری زندگی
(منعکس درفیلم های تجارتی)تا حد یک هنر
تعالی می‌یافت. «اندی‌وارهول» A. Warhol
با الهام از «اسمیت» فیلم های بی‌حرکت خود
نظیر «بوسه» (Kiss - ۱۹٦۳) و «نیمکت»

(Couch - ۱۹٦٤)را ساخت. فیلم « امپایر» (Empire ۱۹٦٤) او یک « نمای » ثابت هشت ساعته از ساختمان « امپایراستیت» نیویورک است.محتوای جنسی و نفی‌گرایانه آثار «اسمیت» و «وارهول» توجه عموم را نه فقط از بداعت‌های هنری آثار آنان بلکه از اهمیت فیلم تجربی در معنای وسیع هنرامروزی منحرف ساخته است.

در نیمه‌ی اول دهه‌ی ٦۰ در آمریکا کارهای بارز « سینمای زیر زمینی » اینها هستند:

« مرد سگ ستاره » (Dog Star Man ۱۹٥۹-٦٤)و«هنربینش»(The Art of Vision ۱۹٦٥) از « استن براکیج» ، «دوبار مرد» ۱۹٦۳) اثر « مارکوپولوس » ، « عقرب برمیخیزد » (۱۹٦٦) و « افتتاح گنبد لذت » Inauguration of the Pleasure Dome) ۱۹٥٤/٦٦)هر دو اثر « کنت‌انگر»و فیلم بلند سوررئالیستی نقاشی متحرک «جادوی زمین وآسمان» (Heaven and Earth Magic ۱۹٥۸/٦۱)از «هری اسمیت». دراین آثار با تمام تنوع و اختلافهایشان سینما به عنوان هنری پیشرو،الهام‌خودرا در نقاشی و موسیقی جستجو می‌کرد تا درسایر فیلم‌ها . موضوعات این آثار غالباً بسیار غیر متعارف و شخصی بود و ریشه در توهمات داشت . ساختمان روایی و زمانی این فیلم‌ها نیز با فیلم‌های معمولی فرق زیادی داشت .

در ساحل غربی آمریکا سینمای زیرزمینی صورت مشخص‌تری به خود می‌گرفت. شکل تغزلی،یا قالبی عامیانه و « خاکی» که اغلب به شیوه‌ی« کولاژ» وبا سر هم کردن و روی هم انداختن فیلم‌های دیگران ساخته می‌شد. استاد این نوع سینمای زیبای شاعرانه « بروس بیلی» (B. Baillie) است، بافیلم‌هایی نظیر « همه‌ی عمرم» (All My Life ۱۹٦٦) « خیابان کاسترو » (Castro Street ۱۹٦٦) و « کیخوت » (Quixote ۱۹٦٥) « رابرت نلسون » (R. Nelson) نیز در کارهایش که مقداری انتقاد از فیلم‌ها و و برنامه‌های تلویزیونی تجارتی است همین شیوه‌ی « کولاژ» را به‌کار می‌برد. یک اثر نمونه‌ی او «یک فیلم» (A Movie- ۱۹٥۸) است.

رونق توزیع و تولید فیلم به طور تعاونی در « لوس‌آنجلس»و « سانفرانسیسکو»فعالیت‌های سینمای جدید را در ساحل غربی هم تشدید کرد و فیلمسازان جدیدی در این زمینه به به میدان آمدند، نظیر « پت‌اونیل» P.O'neill با « خوب کار می‌کند » (Runs Good ۱۹٦۹/۷۰)که با ساده‌ی کارموجودوفیلم‌های دیگران کار می‌کرد و « اسکات بارتلت» S. Bartlett که درفیلم «ماه ٦۹» (Moon 69) تصوری ذهنی از سفر به ماه ارائه می‌داد فیلم « طول موج » (Wave Length ۱۹٦۷) اثر «مایکل اسنو» -M. Snow - نمودار روند جدیدی در سینمای زیرزمینی نیویورک وجدا شدن راه وی از « انگر»،« براکیج »،« اسمیت» و نیز سینمای دفتر خاطرات واره‌ی «مکاس» است.این شیوه‌ی جدید با جنبش هنری معاصر نیویورک همراهی داشت و در آن تلاشی برای یافتن تصورات و مفاهیم زمانی - مکانی تازه‌ای مشهود بود. از فیلم‌های متمایز این دوره « عیب این فیلم چیست» What's Wrong With This Picture?) ۱۹۷۰) اثر « جرج لاندو » G. Londow و «جلو وعقب» (Back and Forth -۱۹٦۹) اثر « اسنو » را می‌توان ذکر کرد.

از اواسط دهه‌ی ۶۰ سینمای زیرزمینی در اروپای غربی مخصوصاً در آلمان، ایتالیا، هلند و انگلیس هم رواج یافت و فستیوال‌هایی در این زمینه به‌راه افتاد. در ۱۹۶۶ مؤسسه‌ی تعاونی فیلمسازان زیرزمینی در لندن دایر شد.

در بین شخصیت‌های عمده‌ی سینمای زیرزمینی در آلمان« ویلهلم و بریگیت‌هاین» W. B. Hein و «ورنرنکس» Werner Nekes (که در آثارشان بیشتر گرایش‌های سیاسی داشتند) ، انگلستان « مالکوم لوگریس » (M. Le Grice) و در استرالیا «کورت کرن» K . Kren و «پیتر کوبلکا» P. Kubelka را می‌توان یاد کرد.



فیلم سیاه Film Noir



اصطلاحی که منتقدان سینمایی فرانسه برای توصیف نوعی فیلم جنایی با فضای دلهره‌آمیز و تیره به‌کار برده‌اند ، به‌خصوص فیلم‌هایی از این نوع که در دهه‌ی ٤٠ و اوایل دهه‌ی پنجاه در آمریکا ساخته شده است . ریشه‌ی این تعبیر از اصطلاح « رمان سیاه» گرفته شده که فرانسوی‌ها به نوعی از رمان‌های خوفناک سبک رومانتیک انگلیس اطلاق می‌کردند . بعدها ، در دوران جنگ جهانی‌دوم، مخصوصاً با روی‌آوردن فیلمسازان آلمانی ، وابستگان جنبش اکسپرسیونیستی (به Expressionism رجوع شود) به «هالیوود»، ساختن فیلم‌های جنایی، با فضای گرفته و تیره، گاه پیرامون احوال تبهکاران حرفه‌ای و کارآگاه‌های خصوصی ، باب شد که‌چیزی‌از شامت‌وزندگی تلخ و تهدید شده‌ی فیلم‌های اکسپرسیونیستی را پشت سر داشت.



بالا: غرامت مضاعف (بیلی‌وایلدر ــ ۱۹۴۴)
وسط: اوج التهاب (رائول والش ــ ۱۹۴۹)
پائین: ضربه‌ی بزرگ (فریتزلانگ ــ ۱۹۵۳)

اصطلاح « فیلم سیاه» در معرفی دنیای کابوس‌وار این فیلم‌ها (خیابان‌های خیس شبانه، سایه‌های بلند ، زوایای تاریک ، پس کوچه‌های متروک، قهرمانان تنهای تهدید شده‌ی (تلخکام وبدبین) بکار گرفته می‌شود.
بعضی از فیلم‌های شاخص «سیاه» اینها هستند:
« انسان فقط یک بار عمر می‌کند » (You only Live Once)، (۱۹۳۷) «زنی در ویترین» (The Woman in the Window)، (۱۹۴۴) «ضربه‌ی بزرگ» (The Big Heat)، (۱۹۵۳) (هر سه اثر « فریتزلانگ » F. Lang) ، « غرامت مضاعف » (Double Indemnity) (۱۹۴۴) و «سانست بولوارد» (Sunset Boulevard) در ایران (غروب یک ستاره) »(۱۹۵۸)(هردو اثر « بیلی وایلدر » B . Wilder) ، (شاهین مالت» (The Maltese Falcon) (۱۹۴۱) و و «جنگل آسفالت» (The Asphalt Jungle) (۱۹۵۰) (هر دو اثر « جان هیوستن » - J . Huston)، اوج التهاب (- The White Heat) (۱۹۴۹) (اثر «رائول والش» (R. Walsh)، «آنها درشب زندگی می‌کنند» (They Live By Night) (۱۹۴۷) (اثر (نیکلاس ری N. Ray)

فیلم عروسکی Puppet Film

فیلمی که شخصیت‌ها و بازیگرانش عروسک هستندواغلب به وسیله‌ی فیلمبرداری تک کادری حرکت داده می‌شوند ، یعنی دوربین فیلمبرداری یک کادر از عروسک فیلم می‌گیرد ، بعد عروسک را حرکت مختصری می‌دهند، یک کادر دیگر فیلم می‌گیرند و این کار همچنان ادامه پیدا می‌کند و وقتی این کادرهای تک ـ تک گرفته شده دنبال هم نمایش داده شود عروسک متحرک به نظر می‌رسد .
برای یک فیلم عروسکی ۵ دقیقه‌ای، عروسک را باید ۷۲۰۰ بار حرکت داد.
یکی از اولین فیلم‌های عروسکی جهان ساخته « جووانی پاسترونه » (G. Pastrone) بودبه اسم « جنگ و رویای مومی» (La Guerra e il Sogno di Momi)(۱۹۱۶) که در ایتالیا ساخته شد.بعد تا اوایل دهه‌ی ۴۰ کار عمده‌ای دراین زمینه‌به چشم‌نمی‌خورد بعد از جنگ دوم جهانی ساختن فیلم‌های عروسکی در کشورهای اروپای شرقی‌مخصوصاً در چکسلواکی با علاقه و جدیت باب شد و به صورت شاخه‌ی مهم و قابل توجهی از فیلمسازی در آمد، به خصوص که دراین کشور تأتر عروسکی سابقه‌ای بسیار دارد. بین عروسکی سازهای «چک» «ییرژی‌ترنکا» (Jiri Trnka) با فیلم‌هایی مثل « سالهای چک» (Spalicek) (۱۹۴۷) ، « افسانه‌های قدیم چک » (Stare Povesti Ceske) (۱۹۵۳) « رویای شب نیمه‌ی تابستان» (Sen Noci Svatojanske) (۱۹۵۹) و « دست » (Ruka) (۱۹۶۵) در چکسلواکی (وشاید در جهان)، معیاری دست نیافتنی از خلق فیلم‌های تغزلی زیبا و پر احساس و مملو از جزئیات ظریف به وجود آورد. غیر از «ترنکا» عروسکی‌سازهای عمده‌ی «چک» «هرمیناتیرلووا» (H . Tyrlova) و « برژا تیسلاو پویار» (B. Pojar) هستند. به جز آنچه گذشت آثار زیر در زمینه‌ی فیلم‌های عروسکی تمایز دارند : « حکم فرمانروا » (Sad Krolewski) اثر « کاتارینا لاتالو» (K. Lattalo) « بازیلیک » (Basilik)

اثر « سرافینوویچ » (Serafinowicz) و « ویه‌چورکی یه‌ویچ » (Wieczorkiewicz) (هرسه ازلهستان)، «ریش آبی» (Barbe-Bleue) از «ژان پن لووه» (J. Painleve) (۱۹٤۸) (ازفرانسه)، «دنیادراپرا» (World in Opera) و « شاه سیاه » (Czarny Krol) هر دو از « یرژی کوتـووسکی » (J. Kotowski) و « گالیور جدید » (Novy Gulliver) از « پتوشکو» (Ptusko) (همه ازلهستان).

فیلم مجرد (فیلم انتزاعی) **Abstract Film**

اصطلاحی که به گروهی فیلم‌های تجربی اطلاق می‌شود که به جای بیان قصه بر ایجاد احساس به وسیله‌ی نقش‌های تجریدی تکیه می‌کنند، و به‌وجهی شعر مانند، بیشتر قابل حس هستند تا قابل درک منطقی. فیلم مجرد از جنبش «سینمای پیشرو » (Avant-Garde) (رجوع شود) سرچشمه گـرفت و بعداً دو شاخه پیدا کرد ، یکی که اساسش عکاسی از واقعیت خارجی (بدون استفاده‌ی مضمونی و داستانی رایج از آن) بود، و دیگری که مستقیم به سراغ ساده‌ی کار تصویری تجریدی می‌رفت ؛ این گروه دوم بیشتر به‌فیلم‌های نقاشی متحرک روی‌می‌آورد، اعم از فیلمبرداری از روی نقوش مجرد و یا نقاشی مستقیم روی نوار فیلم.

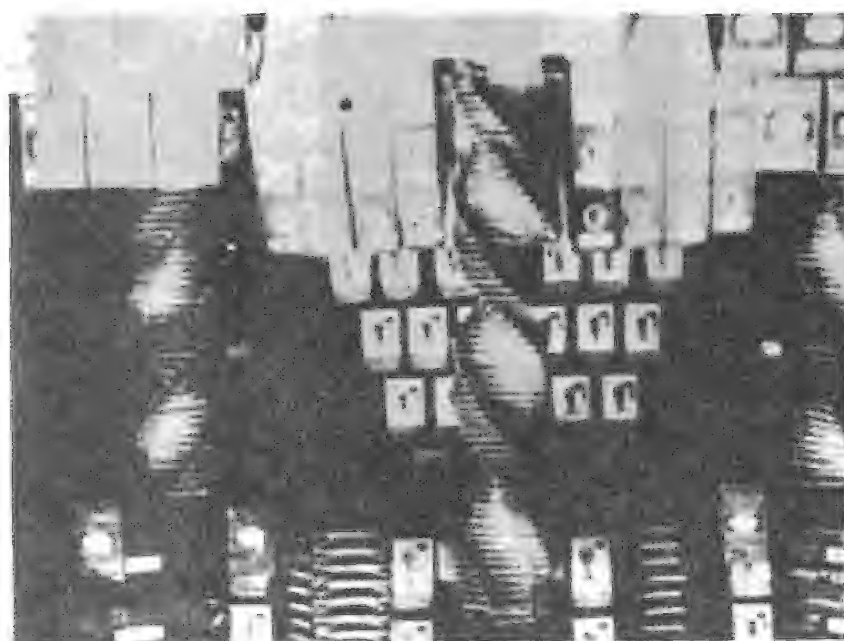
از نمونه‌های فیلم‌های مجرد می‌توان از این آثار یاد کرد: «سمفونی مورب» (Symphonie - Diagonale) از « «ریختر» (Richter) (۲۲-۱۹۲۰) - «باله‌ی مکانیک» (Le Ballet-Mechanique) از « فرنان لژه » (F. Leger) (۱۹۲٤) - « اماک باکیا» (Emak Bakia) از « من ری» (M. Ray) (۱۹۲٦) - « برلین سمفونی یک شهر بزرگ» (Berlin, Symphonie Einer Gross Stadt) از«والتر روتمان» (W. Rottmann) (۱۹۲۷) - « عشقهای صفر» (Loves of Zero) از«رابرت فلوری» (R. Florey) (۱۹۲۹) - « جعبه‌ی رنگ» (Colour Box) از «لن لای» (L. Lye) (۱۹۳۵) - قسمت‌هایی از فیلم « فانتازیا» (Fantasia) از«والت دیزنی» (W. Disney) (۱۹٤۰) - « رادیکال‌های آزاد» (Free Radicals)از « لن لای» (۱۹۵۸) - « به بچه‌های بچه‌های بچه‌های ما» (To Children of our Children's Children) از « جان هالاس» (J. Halas) (۱۹۷۰).

فیلم مجلسی **Kammerspielfilm**

این اصطلاح را « ماکس راینهارت» (M. Reinhardt) کارگردان و تهیه کننده‌ی اتریشی تئاتر برای نمایشی وضع کرد که جهت یک تئاتر جمع و جور و صمیمی در نظر گرفته شده بود. اصول « فیلم مجلسی» را « کارل مایر » سناریست اتریشی اعلام کرد. از این اصول سبک سینمایی خاصی ناشی شد که فیلم‌های وابسته به آن نوعی درام‌های ناتورالیستی پیرامون زندگی و احوالات افراد طبقه‌ی متوسط بود. خصیصه‌ی اصلی فیلم‌های مجلسی ، رعایت وحدت زمان، مکان و واقعه است. دکورها مختصر وساده و تعداد شخصیت‌ها محدود است. قهرمانان معمولا اسم ندارند، فیلم‌ها دارای محتوایی روانکاو، موجز، صمیمانه و محرم هستند و دوربین با مکث بر چهره‌ها و وقایع مفهوم نهانی و درونی صحنه را بازگو می‌کند . محیط غالباً سرد و تاریک و غمگین و تعمیم و نماینده‌ی روحیه‌ی شخصیت‌هاست.

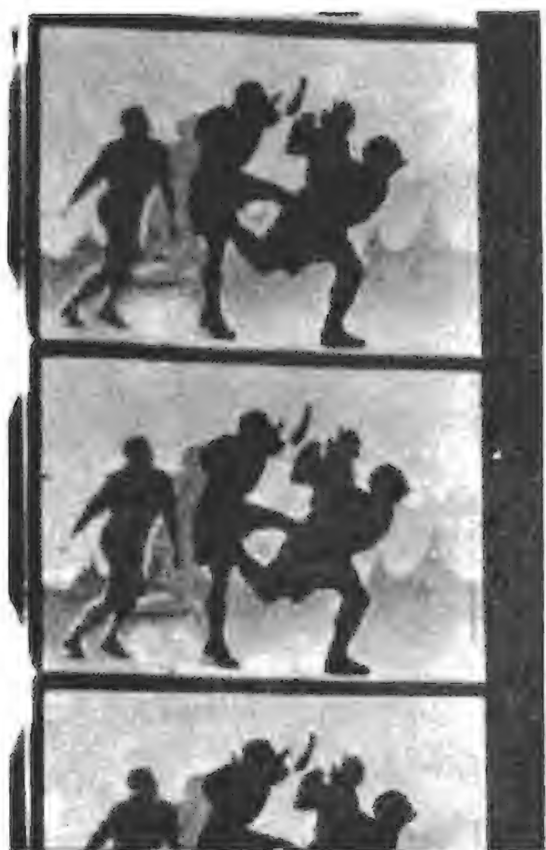


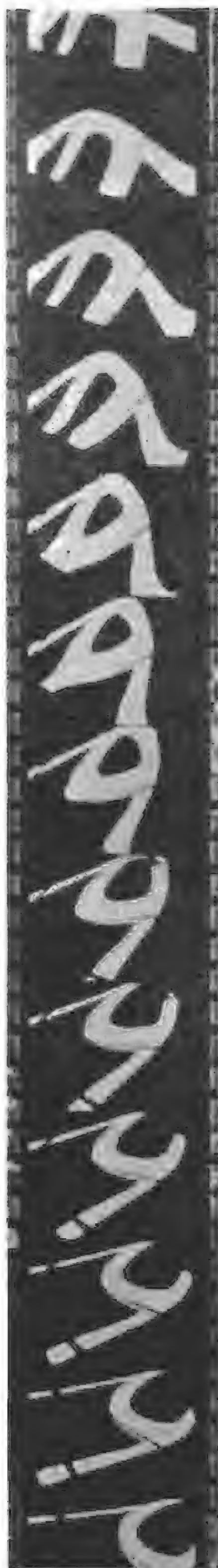
«هانس ریختر» (سمت چپ) و «من رای» (سمت راست) دو تن از سرشناس‌ترین سینماگران فیلم مجرد ــ منتخب از جنبش سینمای پیشرو به همراه «سرگئی آیزنشتاین» (نفر وسط) در سال ۱۹۲۹.



نمائی از فیلم «باله مکانیک» ساخته: «فرنان لژه» ــ ۱۹۲۴









ستون مقابل: نماهائی از فیلم «اماک باکیا» ــ ساخته‌ی من رای ــ ۱۹۲۶

تصویر بالا: نمائی از فیلم «فانتازیا» ساخته‌ی والت دیزنی ــ ۱۹۴۰

تصویر پائین: نماهائی از فیلم «رادیکالهای آزاد» از «لن لای» ــ ۱۹۵۸

همچنین در این نوع فیلم بر اشیاء تأکید بسیاری می‌شود و اشیاء برای خود اهمیت و زندگی خاصی پیدا می‌کنند .بدیع‌ترین جنبه‌ی « فیلم مجلسی » در آن است که میان نوشته‌های توضیح دهنده ندارد و این امور در تقویت تأثیر درونی و روانی بیان تصویری فیلم اثر مثبت دارد.

از طرف دیگر فقدان نوشته‌های توضیحی باعث می‌شود که شخصیت‌ها،انگیزه‌ها و تحولات داستان (برای آن که مفهوم باشند) به صورت بسیار ساده و واضحی ارائه شوند.

بعضی از آثار عمده‌ای که زیر عنوان « فیلم مجلسی»قرار می‌گیرند(و سناریوی تمام آنها را « کارل مایر» نوشته) اینها هستند:
« پلکان عقبی » (۱۹۲۱) (Hintertreppe)
« خورده شیشه » (۱۹۲۱) (Scherben)
« سیلوستر » (۱۹۲۳) (Sylvester)
«نازلترین‌مرد»(۱۹۲٤)(Der Letzte Mann)

از فیلم‌های مجلسی ، « فیلم خیابانی » (بهStreet Film رجوع شود)ناشی‌شد .

فیلم مجموعه‌ای (فیلم تألیفی)

Compilation Film

فیلمی که تشکیل شده از تکه‌هایی که قبلا به منظور دیگری فیلمبرداری شده و در فیلم دیگری نشان داده شده است. این نوع فیلم‌ها که از مجموعه‌ی تکه‌های فیلمهای دیگر تشکیل می‌شوند تقریباً همیشه غیر داستانی هستند و هدفشان آموزشی، اطلاعی، تأثیر گذارنده و یا سرگرم کننده است. خیلی از فیلم‌های مستند که مثلا به نمایش اوضاع جنگ‌جهانی دوم می‌پردازندمجموعه‌ای از قطعاتی هستند که از اینجا و آنجا وفیلم‌های دیگر گرفته شده‌اند.

فیلم « مریلین » (Marlyin) (۱۹۶۳) که به زندگی هنرپیشه‌ی درگذشته‌ی‌آمریکایی « مریلین مونرو» (M. Monroe) می‌پرداخت و تکه‌هایی از فیلم‌های او به اضافه‌ی‌قسمت‌هایی از چند فیلم خبری بود،نمونه‌ای از یک «فیلم مجموعه‌ای» به حساب می‌آید .

فیلم مستند

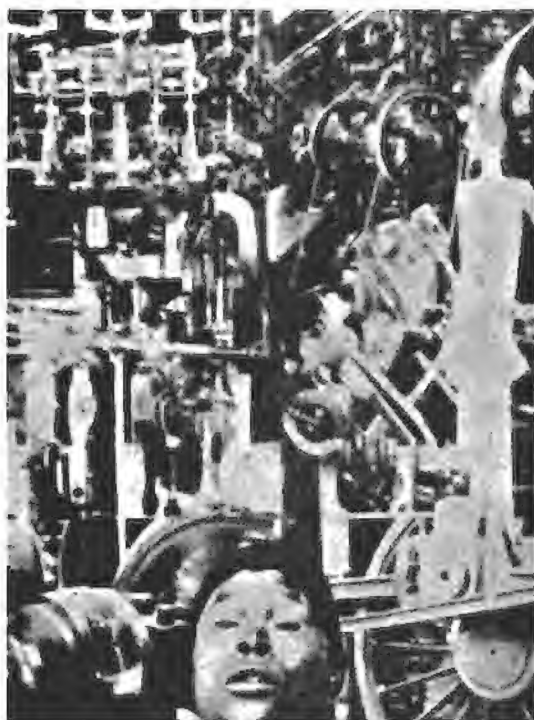
Documentary Film

ضبط واقعیت ، در مقابل فیلم داستانی (Fiction Film) . اولین فیلم‌های تاریخ سینما (مثلا بعضی از فیلم‌های « برادران لومی‌یر» فرانسوی) آثارمستند هستند.فیلم‌های مستند از ۱۹۰۸ به عنوان فیلم خبری Newsreel جزو برنامه‌ی ثابت نمایش فیلم در سینماها درآمدند از اولین مستندهای مهم آغاز سینما فیلم « سفر اکتشافی اسکات به قطب جنوب»(۱۲-۱۹۱۱)اثر (یا تدوین) هربرت پانتینگ (H. Panting) بود جنگ جهانی اول و لزوم تهیه‌ی فیلم‌های تبلیغاتی جنگی نیز به رواج مستند سازی کمک کرد.

اولین توجه جدی به تهیه‌ی‌فیلم مستند و پیشرفت مهم در این زمینه در روسیه‌صورت گرفت. کمبود فیلم‌های‌خبری‌مربوط‌به دوران انقلاب سبب شد که فیلمسازان‌با حداقل مواد موجود، به وسیله‌ی‌تدوین‌دست‌به‌تجاربی سازنده در بیان فکر و معنی‌بزنند«ژیگاورتوف» از اولین تجربه‌کنندگان دراین‌زمینه است که در فاصله‌ی ۱۹۲۲ تا ۲۵ ، بیست‌وسه فیلم خبری‌زیرعنوان«فیلم‌واقعیت» (Kino-Pravda) به وجود آورد . سبک تقطیع سریع و پر تحرک او به فیلم‌های داستانی‌روس وبه مستندسازی در سراسر جهان راه یافت. در آمریکا « رابرت فلاهرتی » (R . Flaherty)

با فیلمی مثل« نانوک شمالی» (Nanook of the North) (۱۹۲۲) در مقابل بیان کوبنده‌وشتابان‌مستند های روس،سبکی آرام و غنایی را ارائه‌داد.این دو شیوه‌ی‌بیان، تا به امروز دو سبک عمده و رایج مستندسازی باقی مانده است.موفقیت تجارتی « نانوک» منجر به ساخته شدن مستندهای دیگری چون « علف » (Grass) (۱۹۲۵) اثر « کوپر » و « شدسک » (Cooper & Schoedsack) و « موآنا » (Moana) (۱۹۲۶) اثر « فلاهرتی» شد .

فیلمسازان پیشرو آلمان و فرانسه دنبال کار سازندگان روس را گرفتند.« کاوالکانتی» (Cavalcanti)«در هیچ چیز مگر ساعات» (Rien que Les heures) (۱۹۲۶) . « والتر. روتمان » در « برلین سمفونی شهر بزرگ » (۱۹۲۷) و «ژان ویگو» درفیلم «درباره‌ی‌نیس»(A Propes de Nice)(۱۹۳۰ اثر سبک و ساختمان فیلم های روسی را نشان می‌دادند. در خود روسیه «ورتوف» کارخویش را با فیلم بلند « مردی‌با دوربین فیلمبرداری » و « سه ترانه‌ی لنین » به‌اوج رساند،ولی آثارش به علت قالب‌گرایی مورد ایراد واقع شد.در این زمان مشخصات عمده و مشترک فیلم های مستند خود را بروز می‌داد: نفی ارزشهای سیاسی و هنری سینمای تجارتی (که هالیوود مظهر آن بود)،اعتقاد به فیلم به عنوان یک قالب بیان هنری و توجه به سیاستی عموماً چپ‌گرا . در انگلستان در دهه‌ی ۳۰ موجی از فیلم‌های مستند مسئول زیر نظر « جان گریرسن » (J. Grierson) به وجود آمد . گروه وی شامل« بازیل‌رایت»(B. Wright) (سازنده‌ی « ترانه‌سیلان» (Song of Ceylon) ۱۹۳٤) و «قطارپستی‌شبانه» (Night Train)



برلین سمفونی شهر بزرگ (والتر روتمان ــ ۱۹۲۷)

شرح تصاویر صفحه مقابل:
بالا: نانوک شمالی (رابرت فلاهرتی ــ ۱۹۲۲)
وسط (راست): در هیچ چیز مگر ساعات (البرتو کاوالکانتی ــ ۱۹۲۶)
وسط (چپ): سه ترانه‌ی لنین (ژیگاورتوف ــ ۳٤ ــ ۱۹۳۳)
پائین: موآنا (رابرت فلاهرتی ــ ۱۹۲۶)

سفر اکتشافی اسکات به قطب جنوب (پانتیک ــ ۱۹۱۱)















(۱۹۳۶) ، « هری وات » (H. Watt) ، « پل روتا » (P. Rotha) و « ادگارانستی » (E . Anstey) بود که بیشتر به اثر آموزشی فیلم توجه داشتند تا اثر سرگرم کننده و نمایشی. فیلم را وسیله‌ی بیانی و اقناعی مهمی قلمداد می کردند و خطابشان به جوامع علاقمند محدود و توجه‌شان به مسائل حاد اجتماعی مثل مسکن، غدا، آموزش، فقر، وغیره بود.

در دهه‌ی ۳۰ فیلم های مستند در آمریکا بیشتر فیلم های ده دقیقه‌ای خبری و مسافرتی (سفرگزاری) بود، اما به تأثیر از فیلم های مستند، سبکی واقع گرا به فیلم های جنایی نیز راه می‌یافت. در عین حال فیلمسازانی مثل « پل استراند » (P. Strand) با فیلم «موج» (The Wave) (۱۹۳۷) و « پارلورنتس » (Pare Lorenz) با «خیشی که دشتها را شکافت» (The Plow that Broke the Plains) (۱۹۳۶) و «رودخانه» (The River) (۱۹۳۷) نمونه هایی از فیلم های مستند متعهد و بیدار را ارائه دادند . . . اما فیلمساز مستند جهت گیر بزرگی که در دهه ۳۰ ظهور کرد و هنوز از بزرگترین مستند سازان باقی مانده « یوریس ایونس » (Joris Ivens) هلندی است که در سراسر دنیا، هر جا که مسئله‌ی اجتماعی مهمی بوده فیلم ساخته است و « زمین اسپانیائی» (The Spanish Earth) (۱۹۳۷) « چهارصد ملیون » (The 400 Million) (۱۹۳۸) نمونه های شاخصی هستند.

«زمین بی‌نان » (Las Hardes) (۱۹۳۲) کار « لوییس بونوئل» در اسپانیا، وفیلم های « لنی رایفن اشتال » (L. Riefenstahl) در آلمان از فیلم های مستند معروف دیگر دهه‌ی ۳۰ هستند. خانم « رایفن اشتال» با دو فیلم «پیروزی اراده» (Triumph des Willen)







این صفحه (بالا): پست شبانه (رایت، وات ــ ۱۹۳۶)
وسط: سرزمین (رابرت فلاهرتی ــ ۱۹۴۱)
پائین: دنیا ثروتمند است (پل روتا ــ ۱۹۴۸)

شرح تصاویر: صفحه مقابل، بالا: آب آورده‌ها (جان گریرسون ــ ۱۹۲۹)
پائین (راست): برخورد (پل روتا ــ ۳ــ۱۹۳۲)
پائین (چپ): ترانه سیلان (بازیل رایت ــ ۱۹۳۵)

و «المپیا» (Olympia) (۱۹۳۸) دو حماسه در بزرگداشت نازیسم به وجود آورد. جنگ دوم جهانی بازار مستند سازی را بخاطر ساختن فیلم های تبلیغاتی رواج بیشتری بخشید.

بعضی از فیلمسازان حرفه‌ای سینمای آمریکا، مثل «جان فورد» «ویلیام وایلر» و «جان هیوستون» به ساختن اینگونه آثار دست زدند «هدف امشب» (Target for Tonight) (۱۹٤۰) اثر «هری وات» و «زادگاه» (The Native Land) (۱۹٤۲) کار «پل استراند» نمونه های دیگری از فیلم های مستند برجسته دوران جنگ بودند. جنبه‌ی سندی در کار خیلی از فیلمسازان واقع‌گرا خاصه فیلمسازان سبک نئورآلیست ایتالیا اثر داشته و در واقع وجه تمایز آنها بوده است.

از آن زمان تا به امروز از فیلمسازان وفیلمهای مستند شاخص در کشورهای عمده فیلمساز می‌توان از این نمونه ها یاد کرد:

«سرگذشت لوئیزیانا» (Louisiana Story) (۱۹٤۸) اثر فلاهرتی، «ماجرای بزرگ» (The great Adventure) (۱۹۰۳) اثر «آرنه سوکسدورف» (Arne Sucksdorff) «هلندانسانی» (The Human Dutch) (۱۹٦۳) اثر «برت هانسترا» (Bert Haanstra) «گرنیکا» (Guernika) (۱۹۰۰) و «شب و مه» (Nuit et Brouillard) (۱۹۰۰) اثر «آلن رنه»، «خاطرات یک تابستان» (۱۹٦۱) اثر «ژان روش»، «ماه مه زیبا» (Le Joli Mai) (۱۹٦۳) اثر «کریس مارکر»، «اندوه و ترحم» (Chagrin et la Pitie) (۱۹٦۹) اثر «مارسل اوفولس»، «وود استاک» (Woodstock) (۱۹۷۰) کار «مارک وازلی» (M. Wasleigh). و چند فیلم از والت دیزنی در باره‌ی زندگی حیوانات. امروزه جای خالی فیلم مستند را تلویزیون پر کرده است.

فیلم موزیکال Musicals

فیلم موزیکال، مثل فیلم «وسترن»، یک پدیدهٔ خاص سینمای آمریکاست، یعنی در این سینما بوجود آمده، تکوین پیدا کرده و بهترین انواعش به ظهور رسیده است.

در تعریف فیلم موزیکال، هرفیلمی را که برای تنوع چند صحنه آواز و رقص داشته باشد نمی‌توان موزیکال دانست؛ موسیقی و رقص و آواز باید جزء اصلی وجدائی ناپذیر فیلم باشد و در روایت قصه و رساندن حالت و معنی اثر نقش اساسی بازی کند.

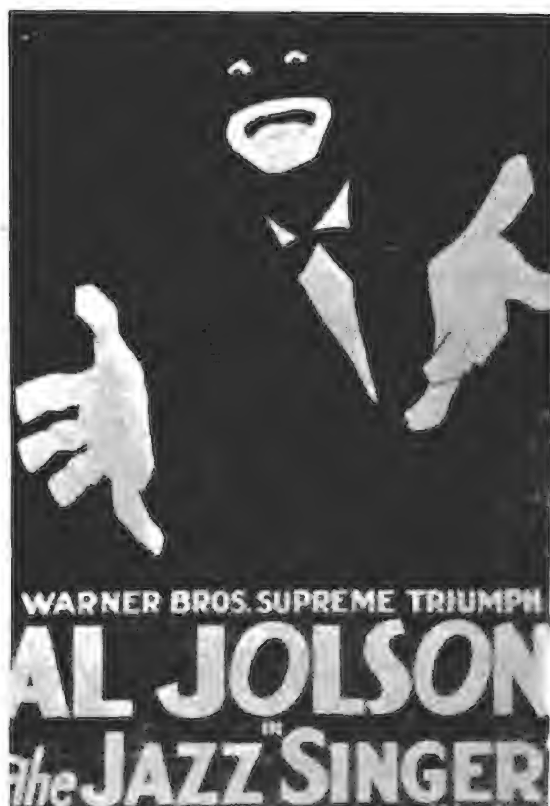
اولین فیلم ناطق سینما، «خوانندهٔ جاز» The Jazz Singer (۱۹۲۷) یک فیلم آوازدار (هرچند نه موزیکال به معنی واقعی) بود. در سال ۱۹۲۹ فیلم «ملودی برودوی» (Broadway Melody) براساس یک واریته موزیکال تئاتری، با صحنه های متعدد رقص و آواز چنان محبوبیتی یافت که سیل فیلم های رقص و آوازدار و باصطلاح واریته‌ای سرازیر شد، بطوریکه در سال ۱۹۳۰ هفتاد فیلم موزیکال از این نوع روی پرده آمد. بازیگران این فیلم ها همان هنرپیشگان واریته های تئاتری بودند، اما در عمل نتوانستند خودرا با شرایط فیلمسازی تطبیق دهند و هالیوود از همان آغاز کار مجبور به یافتن و تربیت استعداد های موزیکال خاص سینما شد. بیشتر موزیکال های اولیه، نظیر «واریته هالیوود» (Hollywood Revue) (۱۹۲۹) «نمایش نمایشات» (Show of Shows) (۱۹۲۹) و «سلطان جاز» (King of Jazz) (۱۹۳۰) صورت واریته هائی را داشتند که

«هنرپیشه های برودوی،رادیو، و نمایشات کاباره‌ای را در برنامه های موزیکال مجللی توأم با قطعات کمیک نشان می‌دادند.این فرمول تا سالها بصورت چهارچوب‌فیلم های موزیکال باقی ماند (اوج این قالب را وینسنت‌مینلی- V. Minelli - درفیلم«سهرویان زیگفیلد»-Ziegfeld Follies-۱۹٤۵ نشان‌داد).

اولین فیلم‌های موزیکال هالیوودی هم‌چنین نمودار اپرت‌های‌تأتری بودند.سهم خلاقهٔ دو کارگردان عمدهٔ سینما، «ارنست لوبیچ» (E. Lubitsch) و « روبن ماموليان» (R. Mamoulian) وجاذبه هنرپیشگانی مثل « جنت مک دونالد » (J. Macdonald) « نلسون ادی » (N . Eddy) و «موریس شوالیه» (M . Chevalier) « اپرت »های سینمائی یا کمدی موزیکال عاشقانه را قالبی بسیار محبوب‌و موفق‌ساخت. هر چند محبوبیت این فیلم‌ها با شروع جنگ دوم جهانی زوال یافت.

بسیاری از موزیکال های اولیه راسراسر یا قسمت‌هائی رنگی (تکنی‌کالر)فیلمبرداری می‌کردند.گرچه بحران اقتصادی آمریکا تهیه کنندگان را واداشت که تا مدتی رنگ را کنار بگذارند.فقط از سال ۱۹۳۹ وبا فیلم « جادوگر شهر زمرد» (The Wizard of Oz) بود که رنگ در موزیکال با تمام تأثیر خود بکار گرفته شد و جزء جدائی ناپذیر و لازم این نوع فیلم درآمد.

هالیوود آهنگ سازان چندی نظیر « ریچارد راجرز» (R. Rogers) « کول پورتر » (Cole Porter) ، « جروم کرن » (J. Kern) و «ایروینگ برلین»(I . Berlin) را از برودوی به سینما کشید این دو نفر اخیر ترانه های بسیار معروفی برای فیلم‌های زوج





پوستر «خواننده جاز» (بالا) وآل جانسون در نمائی از فیلم «خواننده جاز» ۱۹۲۷ (پائین.)

رقاص « فردآستر » (F. Astaire) و « جینجر راجرز » (G. Rogers) ساختند . این دو نفر با ۹ فیلم مشترک شاید معروفترین زوج در تاریخ فیلم‌موزیکال باشند. آهنگساز مشهور « جرج گرشوین » (G . Gershwin) فقط برای چهار فیلم آهنگ ساخت ولی بعد از مرگش موسیقی او اساس دو فیلم مشهور « یک آمریکایی در پاریس » (An American in Paris) ۱۹۵۱ - و «چهره مسخره» (Funny Face) ۱۹۵۷ - (درایران: « چهره زیبا») قرار گرفت.

اولین فیلم های واریته‌دار و «اپرت» - های سینمائی که عکس‌برگردان نمایش های محبوب و موفق تئاتری دهه بیست بودند کم کم جای خودرا به موزیکال های مختص سینما با شخصیت و قالب سینمایی می دادند. نقطه شروع « فیلم» موزیکال را « خیابان چهل و دوم » (42 Street) (۱۹۳۳) به کارگردانی « لوید بیکن» (L. Bacon)و « پرواز به ریو » (Flying Down to Rio) (۱۹۳۳) به کارگردانی « تورنتون فریلند » (T. Freeland) می‌دانند. « خیابان چهل‌و دوم» رقص هایش بر اساس ریتم جاز و در سایه رقص استپ (Tap Dancing) بود. این فیلم شخصیت بزرگ فیلم های موزیکال « باز بی بر کلی » (Busby Berkeley) را بعنوان کارگردان‌و طراح رقص‌معرفی کرد، رقص هایی که با تعداد کثیری رقاص و با حر کات‌بسیار متنوع ، پیچیده‌وچشمگیر، برزمینه د کورهای مفصل و غریب انجام می‌گرفت. دوربین فیلمبرداری که قبلا در وضعیت های ثابت از اجرای صحنه های رقص و آواز فیلم می‌گرفت در طرح های « بر کلی» با حر کات نرم و پیچیده خود جزوگروه رقاصان درآمد.

پرده سینما از وجود صدها رقاص که حر کاتی بسیار منظم و در عین حال متنوع را بر زمینه د کورهای عظیم وگاه سور رئالیستی اجرا می کردند، پر شد. نمونه هائی ازاین رقص ها گل های عظیمی بود که از وجود صدها رقاصه تشکیل می‌شد و اشکال مختلفی به خود می‌گرفت،وجود صدها نوازنده دور یک پیانوی غول‌آسا،صدها دختر بجای تزئین های یک کیک عظیم جشن و یا به جای ملوانان‌یک کشتی، معدودی‌ازطرح های‌او بودند.بداعت- های « بر کلی» و نوع نگاه او بر صحنه های رقص و شرکت دادن دوربین درصحنه هامدل و زمینه کارهای بهترین سازندگان فیلم‌های موزیکال در سالهای آینده شد. فیلم‌های موزیکال با هنرپیشگانی مثل « آستر»،طراحانی مثل « بر کلی» وموسیقی ترانه‌سازهای‌موفق، یکی از محبوب‌ترین انواع فیلم در دهه سی‌و چهل شد.دراین سالها هر استودیوئی هنرپیشه‌های موزیکال خاص خودرا دراختیار داشت،از جمله فرد آستر و جنیجر راجرز (استودیو آر. ک. او) بینگ کرازبی (B. Grosby) (پارامونت)،«دینادوربین»(Deanna Durbin) (یونیورسال) ، « آلیس فی » (A . Faye) بتی‌گریبل (B. Grable) (فوکس قرن‌بیستم)، ولی مهم‌ترین و مشخص‌ترین موزیکال ها مخصوصاً در دهه چهل‌وپنجاه از استودیوی « مترو گلدوین مایر» صادر می‌شد که منابع نامحدودی از هنرپیشه و د کور و سرمایه در اختیار داشت. اولین هنرپیشه متمایز موزیکال- های«مترو» «جودی گارلند» (J. Garland) بود که با فیلم«جادوگر شهر زمرد»دراین زمینه شناخته شد.

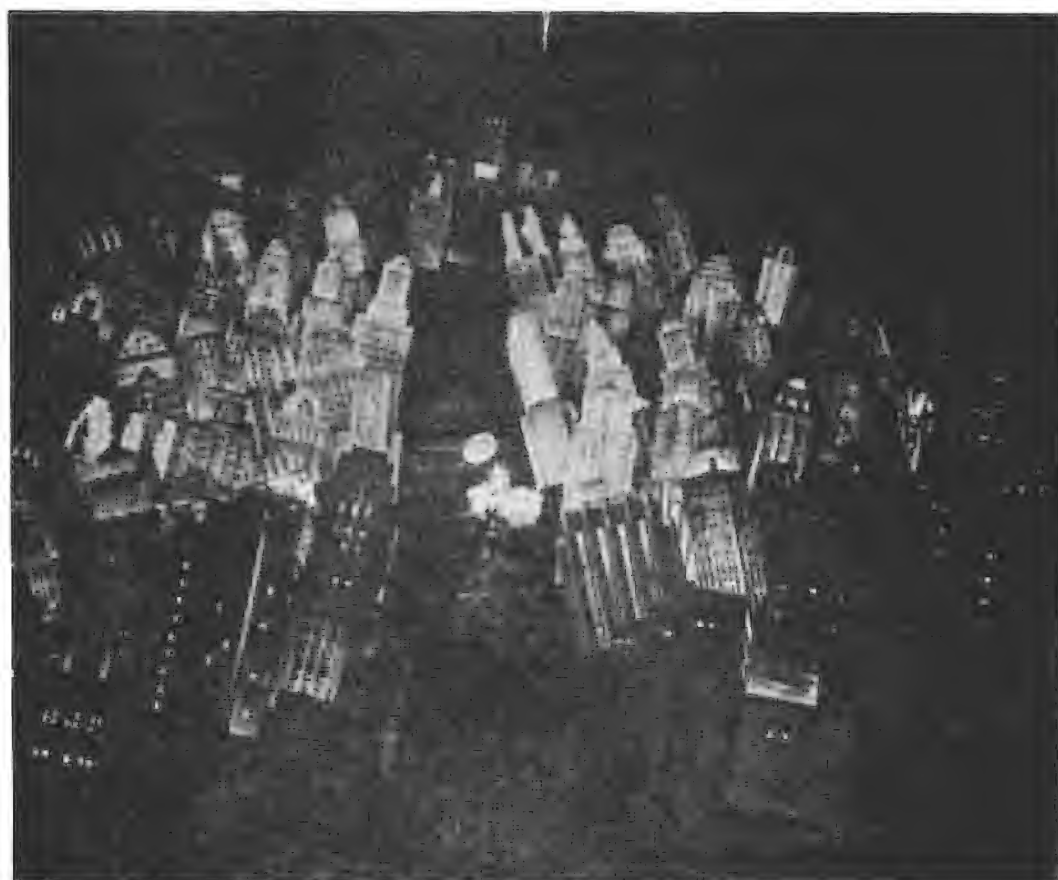
« آرتورفرید » (A. Freed) بعنوان تهیه کننده مهم‌ترین‌مسئول تعیین سبک‌ومشخصات

بهترین موزیکال‌های هالیوود در دهه چهل و پنجاه و معرف اغلب هنرمندان بزرگ موزیکال بود. آثار اورا شکوه چشم‌گیر ولی توأم با ظرافت و حسن سلیقه استفاده بجا و مؤثر از رنگ و دکور، سناریوی خاص فیلم (اقتباس نشده)، قطعات موزیکال جزو ذات قصه، موسیقی خوب و دلپذیر و وجود رقاصان و خوانندگان توانائی که در عین حال به نقش‌های خود می‌خوردند مشخص می‌کرد. «آرتور فرید» بود که به معرفی و پروردن یکی از بزرگترین استعدادهای تاریخ سینمای موزیکال « وینسنت مینلی» کمک کرد. حاصل کار این دو بعنوان تهیه‌کننده و کارگردان فیلم‌هائی نظیر « مرا در سن‌لوئی ملاقات کن» (Meet me in St. Louis) ۱۹۴٤ با شرکت «جودی گارلند»، «مهرویان زیگفلید» (۱۹٤٥) « دزد دریائی » (The Pirate) (۱۹٤۸) - باز با شرکت « جودی گارلند» ، « یک آمریکائی در پاریس» (۱۹۵۱) « واگن نمایشات » (The Band Wagon) (۱۹۵۳) ، «ژی‌ژی» (Gigi) (۱۹۵۸) « زنگها میزنند » (Bells Are Ringing) (۱۹٦۰ - در ایران : «تلفن‌چی ناقلا») بود. همین تهیه‌کننده یکی دیگر از بهترین استعدادهای موزیکال «جین کلی» (G. Kelly) را زیر بال گرفت . «کلی» در کنار «فردآستر» یکی از بهترین رقصندگان فیلم‌های موزیکال بود که در عین حال در کارگردانی چند فیلم و طراحی رقص‌ها دست داشت، شخصیت دیگری که باز « آرتور فرید » در زمینه موزیکال معرفی کرد کارگردان مشهور ، « استانلی دانن » S. Donen است . او و « کلی » باتفاق چند فیلم ناب در این زمینه بوجود آوردند ، مثل «در شهر» ، On the Town (۱۹٤۹) و بخصوص فیلم بسیار والای « آواز در باران » Singin in the Rain (۱۹۵۲). نام «جین کلی » بعنوان بازیگر یا کمک کارگردان و کمک طراح رقص ، با بعضی از بهترین موزیکال‌ها همراه بوده‌است، مثل «دختر پشت جلد» - Gover Girl - (۱۹٤٤ - درایران : «مهرویان»)«لنگر کشتی»-Anchors Aweigh- (۱۹٤٥) ، مهرویان زیگفلید (۱۹٤٥) «دزد دریائی» (۱۹٤۸)، «درشهر»(۱۹٤۹) « یک آمریکائی در پاریس » (۱۹۵۱) ، «آواز در باران»(۱۹۵۲) « دعوت به‌رقص» - Invitation to the Dance - (۱۹۵٦ - که شخصاً کارگردانی و رل اول را بازی کرده بود).« آرتورفرید» هم‌چنین « روبن مامولیان» را به کارگردانی دو موزیکال بسیار خوب « تعطیل تابستانی» - Summer Holiday - (۱۹٤۹) و «جوراب ابریشمی» - Silk Stockings - (۱۹۵٦) واداشت

در اواخر پنجاه، بالا رفتن هزینه تولید و کاهش تماشاگران کم کم ساختن فیلم‌های موزیکال را که نوع پرخرجی از فیلمسازی بود، غیر قابل صرفه می‌ساخت . سلیقه عامه عوض میشد و رغبت به قصه‌های پریان و حوادث غیر واقعی جای خودرا به تمایل به ماجراهای واقعی می‌داد. نمایشات تئاتری موفق همچنان به‌فیلم‌هائی‌نظیر «اوکلاهما!» -Oklahoma!- (۱۹۵۵) «جنوب اقیانوس آرام» - South Pacific - (۱۹۵۸) برگردانده می‌شدند ولی اینها فیلم موزیکال به‌معنی واقعی‌اش نبودند. تنها کسی مثل «استانلی دانن» بود که در فیلم‌هائی مثل « بازی پیژامه» - Pajama Game - (۱۹۵۷)، و « ینکی‌های لعنتی » - Damn Yankees











صفحه مقابل: (بالا ــ راست): لنگرکشتی، ۱۹۵٤ــ (بالا ــ چپ): آواز در باران، ۱۹۵۲ ــ (پائین): خیابان چهل و دوم، ۱۹۳۳
شرح تصاویر این صفحه: (بالا): در شهر، ۱۹٤۹ ــ (پائین): داستان وست‌ساید، ۱۹٦۱

- (۱۹۵۸) نشان داد که می‌توان نمایش‌های موزیکال را به قالب سینمائی موفقی درآورد. موزیکال‌های محبوب دهه ۶۰ مثل « داستان وست‌ساید» ـ West side Story - (۱۹۶۱) « بانوی زیبای من » ـ My Fair Lady ـ (۱۹۶٤) و«آوای موسیقی» ـ The Sound of Music ـ (۱۹۶۵ ـ در ایران: « اشکها و لبخندها») توفیق خودرا همانقدر به محبوبیتی که در قالب نمایش‌های موزیکال تئاتری داشتند مدیونند که به سینما . موفقیت تجارتی « آوای موسیقی » و « مری پاپینز » Mary Poppins ـ (۱۹۶۶) ساختن تعدادی کمدی موزیکال را در این دوره سبب شد که اغلب ناموفق بودند. بطوریکه در سالهای ۷۰ و اوایل ۸۰ دیگر فیلم موزیکال عمده‌ای که سینمای متمایزی هم باشد بچشم نمی‌خورد بجز دو اثری که «باب‌فوسی» ـ B. Fosse ـ ساخته است: کاباره ـ Cabaret ـ (۱۹۷۳) و « تمام این سروصدا » ـ All That Jazz ـ (۱۹۸۰)

خارج از سینمای آمریکا هم فیلم‌های موزیکال معدودی بروز کرده‌اند که کمتر جزو یک دوره و روند فیلمسازی بوده و به خارج راه یافته‌اند ، نظیر « کنگره میرقصد » Der Kongress Tanzt ـ (۱۹۳۱) و چند فیلم دیگر در اواخر دهه ۳۰ از آلمان... در فرانسه چند فیلم در اوایل دوران صامت از « رنه کلر » و یکی دو فیلم در دهه ۶۰ از « ژاک دمی » J. Demy مثل « چترهای شربورگ» Les Parapluies de Cherbourg ـ (۱۹۶٤) ـ درانگلستان موزیکال شاخصی جز دوسه اثراز« کن راسل» در دهه ۷۰ که غرابت‌ها ومبالغه‌های خاص خودرا دارد (مثل «دوست پسر » The Boy Friend و « لیستومانیا » ـ Lizstomania ـ) دیده نمی‌شود .

مقایسه‌ای بین دو فیلم موزیکال براساس یک قصه ، یکی « جادوگر شهر زمرد » و دیگری ـ The wiz ـ محصول اوایل دهه هشتاد نمودار انحطاط این سبک و فقدان استعداد درخشان در بین فیلمسازان امروزست، استعدادی که بتواند یاری برابری با امثال « وینسنت‌مینلی»، «استانلی‌دانن» و«جین کلی» را داشته باشد.

فیلمنامه (سناریو) **Screenplay**

به واژه‌ی « سناریو»(Scenario) رجوع شود.

فیلم ـ نگاه **Kino-Glaz**

اصطلاحی که به‌وسیله‌ی فیلمساز روس « ژیگاورتوف » (Dziga Vertov) ابداع شد که هم‌تصور سینما را از نظر او و هم گروه فیلمسازانی را که دراین نظریات با او شریک بودند در بر بگیرد. این‌گروه را گاه «سینما چشمی» (Kinokki) هم خوانده‌اند. « Kino-Glaz » (۱۹۲٤) عنوان یکی از فیلم های این‌گروه نیز بود. نظریات«ورتوف» که درواقع پدر «سینما ـ حقیقت» بود درفیلم معروف او « مردی با دوربین فیلمبرداری» Chelovek S. Kinoapparatom (۱۹۲۹) منعکس است

فیلم نیتراتی Nitrate Film

- فیلم ۳۵ میلی‌متری، بر اساس سلولز نیترات، که در ۱۸۸۹ به وسیله‌ی « جرج- ایستمن» G. Eastman صاحب مؤسسه‌ی کداک (Kodak) به عنوان اولین نوار فیلم قابل انعطاف ابداع و عرضه شد تا سال ۱۹۵۱ باب بود منتها خیلی زودآتش می‌گرفت و وقتی در دستگاه نمایش سریع رد می‌شد و داغ می‌شد ایجاد حریق می‌کرد. این نوع فیلم در سال ۱۹۵۱ جای خودرا به فیلم نسوز (Safety Film) داد . فیلم‌های قدیمی چاپ شده روی نوارنیتراتی نگاهداریشان در بایگانی‌ها مشکل است چون بعد ازمدتی فیلم یا می‌سوزد یا خود بخود به‌هم‌می‌چسبد و پودر می‌شود. خیلی ازبایگانی های فیلم‌سعی در برگرداندن فیلم های قدیمی‌روی نوار فیلم نسوز امروزی دارند که عمرش طولانی‌تر و نگهداریش آسان‌تر است.

فیلمولوژی (فیلم‌شناسی) Filmology

مطالعه و تحلیل سینما به عنوان یک پدیده‌ی اجتماعی، سیاسی و تاریخی.

فیلمهای خیابانی Street Films

اصطلاحی که اولین بار بوسیله‌ی‌نویسنده و نظریه‌پرداز آلمانی « زیگفرید کراکائر» Z. Kracauer در توصیف گروهی فیلم آلمانی به کار رفت که در فاصله‌ی ۱۹۲۰ تا ۳۰ ساخته شد . در داستان این فیلم‌ها جذبه‌ی ترسناک و ممنوع زندگی خیابانی،قهرمانان را از درون زندگی کدر و یک نواختشان بیرون می‌کشید،وآنان را در خیابان،گاه با فضایلی روبرو می‌ساخت که در خانه وجود نداشت .بعضی از نمونه‌های « فیلم خیابانی» اینها هستند :

« خیابان » (Die Strasse) ساخته‌ی « کارل‌گرونه» - K. Grune - (۱۹۲۳)، « خیابان بی نشاط»-Die Freudlose Gasse ساخته ی«گئورگ‌ویلهلم‌پابست»- G.W. Pabst (۱۹۲۵)« فاجعه‌ی یک روسپی» (Dirnentragodie) ساخته « برونوران » Bruno Rahn (۱۹۲۷) (همچنین نگاه کنید به اصطلاح« فیلم مجلسی») (Kammerspiel Film)

فیلم های گانگستری Gangster Films

فیلم‌های گانگستری همانطوریکه از این عنوان بر می‌آید بطور عمده به زندگی تبهکاران بزرگی مربوط می‌شوند که اغلب سرکرده و یا وابسته به یک گروه (Gang) متشکل تبهکار بودند.این فیلم‌ها بعنوان‌یک نوع (Genre) خاص در سینمای آمریکا در دهه ۳۰ و ۴۰ به اوج اعتبار رسیدند.ولی اصل پیدایش فیلم‌های جنائی را باید در سینمای فرانسه و در دهه اول قرن بیستم جستجو کرد،در فیلم‌های« لوئی فویاد» (L. Feuillade) ، سریال‌هائی‌مثل «فانتوما» (Fantomas) (۱۹۱۳)، « خون‌آشامان» (Les Vampires) (۱۹۱۵ - ۱۶) و « ژودکس » ، (Judex) (۱۹۱۷) که افسانه‌هائی از اعمال تبهکاران مقتدر و یا قهرمانانی بودکه با تبهکاران مبارزه می‌کردند در همین زمینه در سال ۱۹۱۲ فیلم«تفنگداران





دونما ازفیلم «مردی با دوربین فیلمبرداری» اثر «ژیگا ورتوف» ۱۹۲۸





تصویر بالا: جرج ایستمن (سمت چپ) صاحب مؤسسه کداک و توماس ادیسون (سمت راست)
تصویر پائین: نمائی از فیلم «خیابان بی نشاط» (گئورگ ویلهلم پابست ــ ۱۹۲۵)

کوچه پیک » (Musketeer of Pig Alle) اثر « گریفیت » را داریم که بیشتر شرح احوال خرده دزدها و اوباش است . در دهه ۲۰ فیلم شاخص در این مایه ، دنیای تبهکاران (Underworld) (۱۹۲۷) اثر « جوزف‌فن اشترنبرگ»(S. Von Sternberg) است.ولی بهرجهت معمولا فیلم سزار کوچک (Little Caesar) (۱۹۳۱) اثر « مروین لروی»(Mervyn Le Roy)راسرآغازفیلم‌های گانگستری وپایه‌گذار سنت‌های رایج دراین نوع فیلم می‌دانند.

گانگسترهای متشکل بیشتر وابسته‌به طایفه ایتالیائی الاصل « مافیا» بودند که با اولین مهاجرین به آمریکا آمدند و بزودی بساط تبهکاری را قبضه کردند.اوج پیدایش دستجات متشکل تبهکار در دهه ۲۰ بود که قانون منع فروش و استعمال مشروبات الکلی باعث رواج قاچاق‌الکل شد وچون در این کار سود هنگفتی وجود داشت گانگسترها آنرا بدست گرفتند.مبارزه این دستجات با پلیس وبا گروه‌های رقیب‌خوراک جنجالی روزنامه‌ها بود و شخصیت‌های معروف گانگستری با زندگی استثنائی،ماجراجوئی‌ها،بیرحمی وقدرت وثروت سرشار خود موضوع روز شدند، از همه مهم‌تر «آل کاپونی» (Al Capone) که اعمالش مستقیم و غیر مستقیم زمینه چند فیلم (از جمله همان «سزار کوچک») قرار گرفت ، فیلم « صورت زخمی » (Scarface) (۱۹۳۲) اثر هوارد هاکز نیز کمابیش شخصیت« کاپونی» را ارائه می‌داد تا بعدهاکه چند فیلم با اشاره مستقیم به اسم و اعمال اوساخته شد.

اوج کمال فیلم گانگستری دساله ۱۹۳۰ تا ۴۰ است،دوره‌ای که بحران اقتصادی وفقر و بیکاری به نحوی تبهکاری را توجیه کرد. دراین دوره بود که جنایتکارانی که بعدها در فیلم‌ها به دفعات مطرح شدند، نظیر «جان دیلینگر»(J. Dillinger)،«نلسون بچه‌صورت» (Baby face Nelson) ، «کلی مسلسل‌چی» (Machine Gun Kelly) ، « ننه بیکر » (Ma Baker) و پسرانش ، فلوید خوشگله (Pretty Boy Floyd) وبالاخره «بانی‌وکلاید» (Bonnie & Clyde) به ظهور رسیدند .

در دهه ۳۰ استودیوی فیلمسازی برادران وارنر این نوع فیلم را تقریباً بکلی در انحصار خود در آورد . مشخصه فیلم‌های گانگستری در این دوره پس کوچه‌های‌واقعی، آسفالت‌های باران خورده،خیابان‌های تاریک، اسکله‌های شبانه ، تالارهای بیلیاردبازی، مشروب‌خانه‌های پردود،کاباره‌ها ، آپارتمان‌های شیک ،گفتار عامیانه موجز ، تیپ‌های خشن ، بیرحم ، خونسرد و جذاب ، صدای شلیک گلوله و قژقژ لاستیک اتوموبیل‌ها در تعقیب هم بود .

شرح تصاویر صفحه مقابل:

ستون اول (بالا): نمائی از فیلم «فانتوماس» ساخته‌ی: لوئی فویاد (۱۹۱۳)

ستون اول (پائین): نمائی از فیلم «ژودکس» ساخته‌ی: لوئی فویاد (۱۹۱۷)

ستون اول، (چپ): پوستر «فانتوماس»

تصویر پائین: نمائی از فیلم «خون‌آشامان» ساخته‌ی: لوئی فویاد (۱۹۱۶ــ۱۹۱۵)









از فیلم‌های شاخص این دوره می‌توان به « دشمن جامعه » (Public Enemy) (۱۹۳۱) اثر « ویلیام ولمن» اشاره کرد که جیمز کاگنی (J. Cagney) را به سینما معرفی کرد.«کاگنی» همراه با « ادواردجی. رابینسون » (E.G. Robinson) (بازیگر « سزار کوچک ») و هامفری بوگارت (H. Bogart) یکی از سه چهره درخشان این نوع فیلم‌ها شد.

از فیلم « چهره زخمی» به‌بعد افکار عمومی و سانسور با نمایش زندگی تبهکاران (به نحوی کمابیش تجلیل کننده) به‌مبارزه پرداخت و در سبک فیلم‌های گانگستری تغییرات عمده‌ای پیش‌آمد. ازآن پس درکنار معرفی تبهکاران، به‌طور ضمنی به‌فقر و دشواری های زندگی به‌عنوان عاملی‌جنایت‌پرور اشاره می‌شد . کمپانی برادران وارنر این نوع فیلم جنائی جدید را (با زمینه اجتماعی)با فیلم « من از گروه زندانیان زنجیری گریخته‌ام» (I Am a Fugitive from a Chain Gang) (۱۹۳۲) به کارگردانی « مروین لروی » آغاز کرد.« بن بست»(Dead-end)(۱۹۳۷- کارگردان ویلیام وایلر) و بدنبالش«فرشتگان کثیف‌چهره » (Angels With Dirty Faces) (۱۹۳۸ - کارگردان مایکل کرتیز- M . Curtiz)شکل ومایه‌بسیاری ازفیلم‌های بعدی را مشخص کردند.فیلم‌های مربوط به زندان‌ها و احوال زندانیان از مشخصات‌همین دوره و روند محسوب می‌شود.فیلم « دهه ۲۰ خروشان » (Rearing Twenties) (۱۹۳۹ - از « رائول والش » - Raoul Walsh) (با شرکت « جیمز کاگنی» و«هامفری بوگارت») فشرده و ختم تمام فیلم‌های‌این دوره،محسوب می‌شود.

جنگ دوم جهانی فیلم‌های گانگستری را تحت الشعاع قرار داد،هر چند « مارک هلینگر » (M . Hellinger) به تهیه چند فیلم در روال سنتی وکلاسیک گانگستری ادامه داد ، از آن جمله بود سیه‌رای بلند (High Sierra) (۱۹٤۱ - اثر « والش ») زور محض (Brate Force) (در ایران : زندان سان کوئینتین)(۱۹٤۷-از « ژول‌داسن» Jules Dassin) وآدمکش ها(The Killers) (۱۹٤٦-از«رابرت سیودماک» R. Siodmak) ...فیلم‌های جنائی - گانگستری بعد از جنگ بیشتر برنمایش‌خشونت و ارائه شخصیت‌های بیمارروانی‌تکیه می‌کردند از آن جمله‌بودند « بوسه مرگ » (Kiss of Death) (۱۹٤۷- بکارگردانی هنری‌هاتاوی- H. Hathaway) ، « اوج التهاب» (White Heat) (در ایران: «دراوج قدرت»۱۹٤۹-از«رائول‌والش») و «با فرداوداع کن»(Kiss Tomorrow Good bye) (در ایران : بوسه وداع) (۱۹۵۰ - کارگردان « گوردن داگلاس» G. Douglas) (هر دو فیلم اخیر با شرکت کاگنی)

در دهه ۵۰ این نوع فیلم‌دیگر به‌گذشته پیوسته بودمگرآن که‌بیلی‌وایلدر (B. Wilder) در فیلمی مثل« بعضی‌ها داغش را دوست دارند » (Some Like it Hot) (۱۹۵۹) آنرا دست بیاندازد،« بانی وکلاید»(۱۹٦۷- کارگردان:آرتورپن - A. Penn) با الهام از فیلم‌های قدیمی و ارائه قهرمانان قربانی شرایط ، محبوبیتی یافت بدون آنکه بتواند این نوع فیلم را زنده کند. دوره بعد از جنگ هم‌چنین معرف فیلم‌هائی بودکه به طرح یک دستبرد بزرگ می‌پرداختند که معمولا عاقبتی

نداشت. اوج این نوع فیلم‌ها «جنگل آسفالت» (The Asphalt Jungle) (۱۹۵۰ - اثر «جان هیوستن» - (J. Huston) و «ریفی‌فی نزد مردان (Du Rififi Chez Les Hommes) (۱۹۵۵ - از ژول داسن) بود که این دومی یک سلسله فیلم در این مایه را در اروپا براه انداخت.

فرانسه در دهه ۳۰ سنت فیلم‌های جنائی خاص خودرا داشت، اما بعد از جنگ دوم باز به این نوع فیلم اقبال شد، بخصوص ژان - پیرمل ویل (J. P. Melville) در آثارش سعی در احیاء و دنباله‌روی از فیلم - های جنائی و مخصوصاً « فیلم سیاه » آمریکایی را داشت (از آن جمله « دومین دستبرد » Le Deuxieme Souffle - ۱۹۶۶ و «سامورائی» Le Samourai - ۱۹۶۷)،... «از نفس افتاده» (A Bout de Souffle)(۱۹۶۰) از « ژان - لوک گودار» (J. L. Godard) تجلیلی از این نوع فیلم است.

در دهه ۷۰ فیلم بسیار معروف و دوقسمتی پدرخوانده (Godfather) (۷۱-۱۹۷۰) اثر «فرانسیس فورد کاپولا» (F.F. Coppola) علیرغم محبوبیت زیادش باز یک فیلم تک بود تا جزئی از یک سلسله فیلم، فیلم‌های گانگستری باز همچنان ساخته می‌شوند ولی دیگر به جریان زندهٔ روز و وقایع دهه ۳۰ بستگی ندارند.

خیلی از فیلمسازان هالیوود در جریان کارشان یک یا چند فیلم از اعمال تبهکاران ساخته‌اند ولی در بین آنهائی که بخصوص دراین زمینه تبحر وسلیقه از خودنشان داده‌اند وآثارشان تمایزی پیدا کرده می‌توان به اینها اشاره کرد:

« رابرت آلدریچ » (R. Aldrich) (« بوسه مرگبار » Kiss Me Deadly - ۱۹۵۵) ؛ «ژول داسن» («زور مطلق» ؛ «شهر برهنه» ، The Naked City) ۱۹۴۸ « ریفی‌فی نزد مردان ») « سیموئل فولر » (S. Fuller) « جیب بری در خیابان جنوب » (Pick up On South Street) ، ۱۹۵۲ ؛ خانه خیزرانی (House of Bamboo) ۱۹۵۵ ؛ دنیای زیرزمینی آمریکا (Under World USA) ، ۱۹۶۰ ؛ « هوارد هاکز » (صورت زخمی) ؛ «جان هیوستن» (جنگل آسفالت) ؛ «فریتز لانگ» (F. Lang) («ضربه بزرگ» - The Big Heat ۱۹۵۳) ؛ «مروین لروی » («سزار کوچک» ؛ « من از گروه زندانیان زنجیری گریخته‌ام») «نیکلاس ری» (N. Ray) («آنها در شب زندگی می‌کنند» They Live by Night ، ۱۹۴۷ ؛ «دختر پارتی» - در ایران : «دختر بلهوس» - ۱۹۵۸) ؛ « رابرت راسن » (R. Rossen) («تن‌وجان» Body and Soul ، ۱۹۴۷) ؛ «دانلد سیگل» (D. Siegel) «سرقت بزرگ» (The Big Steal) ، ۱۹۴۹ ؛ « شورش در بند شماره ۱۱ » Riot in Cell Block 11 ، ۱۹۵۴ ؛ صف تبهکاران The Line - Up ، ۱۹۵۸ ؛ « نلسون بچه صورت» ، ۱۹۵۷ ؛ «آدمکش‌ها» ، ۱۹۶۴ ؛ «رابرت سیودماک» (« آدمکش‌ها » ۱۹۴۶ ، « فریاد شهر » Cry of the City ۱۹۴۸ ؛ « نارو » Criss - Cross ، ۱۹۴۸) ؛ «رائول والش» («دهه خروشان ۲۰» ؛ «سیه‌رای بلند» - در ایران «فرار در کوهستان» ، ۱۹۴۱ ؛ «اوج التهاب» ، ۱۹۴۹ ؛ مجری قانون The Inforcer ، ۱۹۵۱) ؛ «ویلیام ولمن» (W. Wellman) (دشمن جامعه ، ۱۹۳۱).

فیلم هنری Film d'Art

جنبشی در آغاز کار سینما در فرانسه که هدفش فیلمبرداری از نمایش های تئاتری مهم و معتبر بمنظور حفظ این نمایش ها بود ... هم‌چنین نام مؤسسه‌ای (Le Film d'Art) که در ۱۹۰۸ شروع به کار کرده وبا استفاده از نویسندگان سرشناس(مثل « آناتول فرانس» و « ادموند روستان»)قصدش جلب تماشاگران ثروتمند تر و فهمیده‌تر به جانب سینما بود اولین فیلم این موسسه « قتل دوک دوگیز» (L'Assassination du Duc de Guise) (۱۹۰۸)بود که با موفقیت زیادی روبروشد ولی آثار بعدی این سازمان چنین محبوبیتی را نیافت.





بالا: سزار کوچک (مروین لروی-۱۹۳۰)- پائین: جنگل اسفالت (جان هیوستون- ۱۹۵۰).







بالا: پدرخوانده (فرانسیس فورد کاپولا ـ ۷۱ ـ ۱۹۷۰) ـ پائین: سامورائی (ژان پیرملویل ـ ۱۹٦۷) ـ بانی و کلاید (آرتور پن ـ ۱۹۶۷).

ک

کات (قطع) **Cut**

قطع از یک « نما» (یا صحنه یا فصل) به « نما» (یا صحنه یا فصل) دیگر. عوض شدن صحنه با یک جهش (قطع) ساده.

کات موازی **Intercut**

به « تدوین موازی » Cross-Cutting رجوع شود.

کادر ثابت (فیکسدفریم) **Fixed Frame**

هنگامی که فیلم در یک تصویر به خصوص از حرکت می‌ماندو ثابت می‌شود. (این کار با تکثیر و چاپ یک تصویر از فیلم به تعداد زیاد انجام می‌پذیرد). دردهه‌ی ۶۰ مخصوصاً بعد از فیلم فرانسوی« چهارصد ضربه» (400 Coups) اثر « فرانسوا تروفو » (F. Truffaut) (۱۹۵۹) که با تصویر ثابتی ختم می‌شد، این کار به صورت مدی در آمد و فیلم‌های بسیار با تصویر ثابت تمام می‌شدند.

کارتون **Cartoon**

اصلا یعنی نقاشی مضحک (کاریکاتور) که بعداً به طور اصطلاحی برای فیلم‌های (معمولا کمیک) نقاشی متحرک‌رایج شد. (به « انیمیشین» Animation رجوع شود.)

کارگردان Director

سازنده و مسئول اصلی فیلم، هنرمند آفریننده‌ی اصلی پشت سر هر فیلم، ناظر ومدیر خلاقه‌ی کاری که سایر هنرمندان و متخصصان فنی در جریان ساختن فیلم انجام می‌دهند، مسئول اصلی شکل و معنی بخشیدن به فیلم ، رهبری کننده‌ی بازی هنرپیشه‌ها، تعیین کننده‌ی سبک تصویری فیلم و نوع فیلمبرداری (رهبری فیلمبردار)، ریتم و نوع تدوین فیلم (رهبری تدوین)، و یکی ازانتخاب کننده‌های اصلی نوع موسیقی ، نوع دکور، لباس و تمام خصوصیات فنی و هنری دیگر فیلم.....

این البته نقش کارگردان خلاق و (درنهایت آمال) آزاد است. در شیوه‌ی فیلمسازی تجاری و ماشینی، معمولا استودیوها و تهیه کننده‌ها بر تهیه‌ی فیلم دخالت بارزتری دارند و کارگردان چیزی جز اجرا کننده‌ی ساده‌ی دستورات و نظرات استودیو یا تهیه کننده نیست ومدارج آزادی او به میزان توفیق یا عدم توفیق کارهایش بستگی دارد. هرچند که کارگردانان حرفه‌ای هنرمند، گاه علیرغم تحمیل و دخالت‌ها، سبک و هویت خودرا در وراء فیلم بروز می‌دهند.

کپی (نسخه) Print

یک نسخه (کپیه) از فیلم؛ یک نسخه از فیلم چاپ شده (مثبت)

کپی اول Answer Print

اولین نسخه‌ی مثبت تصحیح شده و کامل فیلم که همراه با صدا از لابراتوارچاپ از روی نسخه‌ی منفی به دست می‌آید. نسخه‌های قبل از « نسخه‌ی اول » را نسخه‌های فوری Rushes (رجوع شود) و نسخه‌ی بعد از « نسخه‌ی اول » را که آماده پخش و نمایش است نسخه‌ی پخش Release Print (رجوع شود) می‌گویند .

کپی باصدا Married Print

نسخه‌ی مثبت (Positive) فیلم (نسخه‌ی آماده‌ی نمایش) شامل صدا و تصویر هر دو. در موقع تدوین فیلم، صدا و تصویر از هم‌جدا هستند. بعد که تدوین فیلم وصدا تمام شد، صدا از روی نوار مغناطیسی به صورت یک حاشیه‌ی تصویری (یک نوار باریک زیگ‌زاگ‌دار) بر کناره‌ی فیلم منتقل می‌شود . اصطلاح بالا اصطلاحی رایج در سینمای انگلستان است ودر سینمای آمریکا به آن Composite یا Combined می‌گویند.

کپی پخش Release Print

نسخه‌ی فیلم که آماده‌ی پخش و نمایش است (یعنی همه‌ی کارهای فنی‌اش انجام گرفته و کاملا حاضر و آماده است.)

کپی کار Work Print

یک نسخه از فیلم مثبت (پوزیتیف) که بدون توجه زیاد به عالی بودن کیفیت تصویر چاپ میشود که یا در نمایش برداشت‌های روزمره(Rushes) به کار می‌رود، یا در گرد آوردن وسر هم کردن تکه فیلم های گرفته شده (Assembly) ویادر تهیه‌ی یک نسخه فیلم به صورت تدوین خام وناپرورده

(Rough Cut) . « نسخه‌ی کار» بهر جهت نسخه‌ایست که متخصصین فنی با آن و روی آن کار می‌کنند و نسخه‌ی تهیه شده برای نمایش نیست.

کراب دالی **Crab Dolly**

ارابه‌ی مخصوصی که دوربین‌فیلمبرداری را روی آن سوار می‌کنند و میتواند به هرطرف بچرخد و حرکت کند و به علت سبک‌وباریک بودن کارکردن با آن آسانتر از ارابه Dolly های مرسوم است.

کلاکت **Claquette (Clapperboard)**

یک تکه تخته یا تابلوی کوچک که بر آن با گچ اسم فیلم، شماره‌ی «نما»، نوبت برداشت و اسم کارگردان را می‌نویسند و در شروع فیلمبرداری از هر نما جلوی دوربین می‌گیرند.
دوربین که شروع به کارکرد مسئول کلاکت دسته‌ای را که با یک لولا از یک طرف به بالای کلاکت وصل است با ضربه‌ای (صدای « دق ! ») پایین می‌آورد.
« کلاکت» راهنمای مسئول تدوین فیلم در ردیف کردن « نما»ها به حسب شماره‌ی ردیف از روی سناریو و صدای کلاکت راهنمای مسئول تدوین صدا در تطابق صدا با حرکت (Synchronisation) در شروع هر «نما»ست.

کمدی خل بازی **Screwball Comedy**

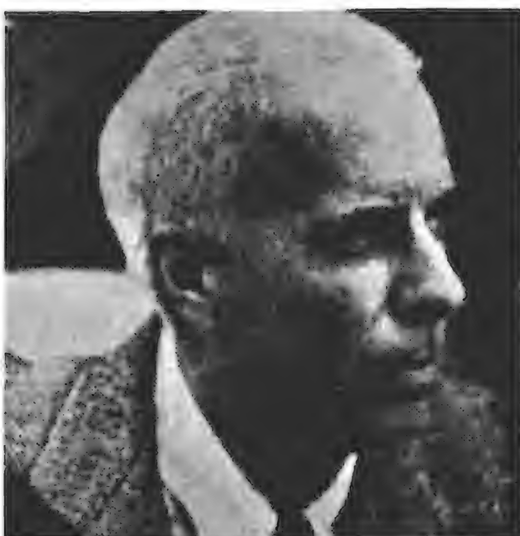
یک‌جور فیلم کمدی که منحصراً در دهه‌ی

PROD. NO.
TITLE
DIRECTOR
camera no.
roll no.
SCENE
TAKE

تصویری از یک کلاکت ــ در این نوع کلاکت، علاوه برپیش‌بینی نام کارگردان، شماره نما و نام فیلم، شماره دوربین (در صورت تعدد)، شماره پروژه تهیه و شماره حلقه و سکانس نیز نوشته می شود.

۳۰ در سینمای آمریکا رایج بود وبه وقایعی غیر محتمل ، اتفاقات پر شتاب و تیپ‌های غریب و مبالغه شده با رفتار غیر معمول می‌پرداخت و معمولا مربوط به زندگی طبقه‌ی بالا و روابط زن ومرد بود و زمینه‌ای مرفه و مجلل داشت. طنز دراین نوع کمدی بیشتر لفظی و بر اساس مبادله‌ی متلک‌ها و مضامین دو پهلو بود ولی گاه مضامین تصویری در مایه‌ی کمدی‌های شلوغ و مخرابکارانه (Slap Stick) هم در آن راه داشت. نمونه های بارز « کمدی خل‌بازی»«یکشب اتفاق افتاد » It Happened one Night (۱۹۳٤) اثر « فرانک کاپرا » (F. Capra) «قرن بیستم» Twentieth Century(۱۹۳٤) و « بزرگ کردن‌بچه » Bringing Up Baby (۱۹۳۸) هر دو اثر « هوارد هاوکز » (H. Hawks)هستند.در سالهای اخیرفیلم « تازه چه خبر دکتر؟» What's Up Doc? (۱۹۷۲) اثر « پیتر با گدانوویچ » (P. Bogdanovitch) تلاشی در احیای‌این نوع فیلم(یا سپاسی نسبت به آن) بود.





بالا: فرانک کاپرا
پائین: هوارد هاوکز

کم‌نور دادن Underexposure

به فیلم موقع فیلمبرداری کمتر از حد لازم نور دادن که نتیجه‌اش آن است که تصویر تاریک‌تر از حد معمول از کار در می‌آید.این کار را گاهی عمداً برای ایجاد حالات و اثرات خاص (نظیر فضای دلگیر و غم‌انگیز)انجام میدهند.

(هم چنین به اصطلاح Exposure رجوع شود.)

کینه توسکوپ Kinetoscope

دستگاه نمایش فیلم اختراعی « ادیسون» که در سال ۱۸۹۳ عرضه شد و در آن فیلم‌های گرفته شده به وسیله‌ی « کینه توگراف » به طور انفرادی برای افراد نشان داده‌می‌شد . « کینه‌توسکوپ » چیزی شبیه به«شهر فرنگ» بود که از دریچه بالایش یک تماشاگر می‌توانست فیلم را نگاه کند.دستگاه« کینه‌تو سکوپ» به زودی جای خود را به دستگاه نمایشی «سینما توگراف» Cinematographe برادران « لومی‌یر» فرانسوی داد که فیلم در آن‌روی‌پرده‌تابانیده‌می‌شد واصل دستگاه‌های نمایش فیلم امروزی بود.

کینه توگراف Kinetograph

اولین دوربین فیلمبرداری که طرح آنرا « توماس ادیسون» (T. Edison) آمریکایی در سال ۱۸۹۱ به ثبت داد.دراین دوربین برای اولین‌بار نوار فیلم خام قابل انعطاف بکار رفت. فیلم‌قابل انعطاف اختراع «جرج ایستمن» بود و همین وضع فیلم‌های امروزی را داشت، یعنی فیلم ۳۵ میلی‌متری بود و چهار تا سوراخ در هر طرف یک کادر قرار داشت،منتها در دوربین « کینه‌توگراف» فیلم به جای آن که مثل امروز عمودی حرکت کند افقی حرکت می کرد.





تصویر بالا: کینه توسکوپ (ادیسون)

تصویر پائین: کینه توگراف (ادیسون) دریک نمایش در سال ۱۸۹۴.

گ

گفتار (۱) **Narration Comentary**

صدایی که روی تصویر و صحنه‌ی‌فیلم می‌آید (گوینده‌اش دیده نمی‌شود) و صحنه را همراهی می کند.گفتار ممکن است شرح خود صحنه باشد و یا ربطی به تصویری که می‌بینیم نداشته باشد و موضوع دیگری غیر از واقعه‌ی روی پرده را بیان کند.

گفتار (۲) **Voice-Over**

صدایی که روی صحنه‌های فیلم می‌آید ، کسی مطلبی را شرح میدهد و گوینده‌خود دیده نمیشود ، برابر با اصطلاح Comentary و Narration (رجوع شود) .



لپ دیسالو **Lap Dissolve**

همان مفهوم Dissolve را می‌دهد که گاهی از آن به صورت عبارت بالا یاد می‌شود.

م

متصدی برش **Cutter**

کسی که وظیفه‌ی بریدن فیلم وسرهم چسباندن تکه‌های فیلمبرداری شده را به‌عهده دارد. این شخص کارش صرفاً فنی است و با مسئول تدوین (Editor) (رجوع شود) تفاوت دارد، هرچند در عمل گاهی این دو واژه در یک معنی وبرای مشخص کردن یک نوع کار مصرف می‌شود.

متصدی برق **Gaffer**

متصدی اصلی برق صحنه . مسئول نور دادن به صحنه که زیر نظر فیلمبردار کارمی کند.

متصدی دوربین فیلمبرداری، **Operator**
Camera Operator

کسی که پشت دوربین فیلمبرداری می‌نشیند و به دستور مدیر فیلمبرداری دوربین فیلمبرداری را به کار می‌اندازد و فیلم‌می‌گیرد.

متصدی حرکت دوربین **Grip**

کسی که در محل فیلمبرداری مسئول جابجا کردن وسایل فیلمبرداری و اسباب صحنه و انجام حرکات دوربین (غیر از « حرکت افقی»ـ Pan ـ و« حرکت عمودی» ـ Tilt ـ)است . این شخص ضمناً ارابه‌ی مخصوص فیلمبرداری (Dolly) و « جرثقیل » (Crane) را هم در مواردی که این وسایل با دست حرکت می کنند و الکتریکی نیستند حرکت می‌دهد.

متصدی میزان کردن عدسی دوربین
Focus Puller

موقع فیلمبرداری،دوربین فیلمبرداری (که زیر نظر مدیر فیلمبرداری کار میکند) دو گرداننده‌ی اصلی دارد.فیلمبردار (متصدی دوربین) که عملا فیلم می‌گیرد و متصدی عدسی که مواظب است که با جابجا شدن دوربین و تغییر فاصله‌ی جسم تا دوربین، تصویر همیشه واضح بماند و در نتیجه باید فاصله‌ی کانونی عدسی را مطابق با حرکت دوربین و فاصله با جسم،مرتب تغییر دهد.

محل دوربین **Set-Up**

جای دوربین فیلمبرداری و نورها.
(وقتی که مثلا گفته می‌شود در فلان صحنه ۱۷ Set-Up به کاررفته، یعنی ۱۷ بارجای دوربین عوض شده،یعنی دوربین از ۱۷ نقطه و زاویه‌ی مختلف‌صحنه را فیلم گرفته است.)

محل فیلمبرداری **Location**

(خارج از استودیو)
هر محلی ، غیر از صحنه‌ی استودیو که درآن فیلمبرداری صورت می‌گیرد، اعم ازمحیط خارجی یا محیط داخلی (ساختمان واقعی). سابقاً فیلم‌ها بیشتر مقید به محیط استودیو بودند (که کنترل شرایط: نور، صدا وعوامل خارجی آسان‌تر است) ، ولی امروزه کمتر فیلمی است که تمام یا قسمتی از آن درخارج از استودیو فیلمبرداری نشود.سبکی وسایل کار و حساسیت فیلم‌ها این عمل را میسر ساخته و به فیلم‌ها رنگ و روح واقعی‌تر و مـؤثـرتـری داده است . موفقیت فیلم‌های « نئورئالیستی»سینمای ایتالیا در اواسط دهه‌ی ٤٠ به بعد و لزوم سرعت در کار تهیه‌ی‌فیلم برای تلویزیون در سالهای اخیر،در بیرون کشاندن فیلم‌ها به محیط خارج از استودیو نقش عمده‌ای داشته است.

مدرسه‌ی‌مطالعات‌عالی‌سینمائی (ایدک)
Institute Des Hautes Etudes Cinematographiques (IDHEC)

مدرسه‌ی معروف‌مطالعات سینمایی فرانسه که در سال ۱۹٤۳ به وسیله‌ی « مارسل لربیه» (M. L'Herbier) بنیاد گذاشته شد. « ایدک » درعین وابسته بودن به‌دولت فرانسه از استقلال داخلی برخوردار است و هدفش تربیت فیلمساز وبالا بردن میزان فرهنگ سینمایی در کلیه‌ی سطوح است. دوره‌ی رشته‌های مختلف سه سال است و محصل با در دست داشتن مدرک دبیرستانی پس از یک امتحان ورودی در رشته‌های کارگردانی،تهیه‌ی فیلم، فیلمبرداری، طراحی دکور و لباس ، صدابرداری، تدوین ومنشی - گری صحنه پذیرفته می‌شود.

مدیر فیلمبرداری
Director of Photography

رجوع شود به « فیلمبردار» (م)
Cinematographer

ملودرام **Melodrama**

« ملو درام » در اصل یعنی درام(نمایش) همراه با موسیقی (ملودی)،معنی دقیق‌ترش

نوعی درام قرن نوزدهم است که به صورتی ابتدایی به مبارزه‌ی بین قهرمان مثبت با آدمهای ناجنس می‌پرداخت .در ایام اخیر « ملودرام»به درام‌های احساساتی سبک و سطحی اطلاق می‌شود که به اوضاع زندگی خانواده، عشق و اشک و اندوه می‌پردازدواز تلویزیون زیاد نشان می‌دهند.

منشی‌تداوم صحنه‌ها **Continuity Girl**

یا به اختصار « منشی صحنه »، کسی که جزییات هر « نما»،(از محل هنرپیشه،وضع نشستن او، جزییات لباس،آرایش‌مو، مشخصات گریم ، طول خاکستر سیگار، مقدار نوشیدنی در لیوان،جای اشیاء صحنه و غیره)را یادداشت می‌کند که در « نما» یا « نما»های بعدی که ظاهراً و از نظر زمان فیلم،دنباله‌ی همین « نما»ست ولی در عمل وحین فیلمبرداری ممکن است فاصله‌ی زمانی زیادی بین آنها افتاده باشد،این جزییات با هم جور باشند و صحنه ها از لحاظ جزییات‌و کلیه‌ی‌خصوصیات تداوم داشته باشند.

این منشی و متصدی را (که غالباً یک زن است) در آمریکا و فرانسه بیشتر « منشی سناریو» (Script Girl) می‌گویند.

منشی صحنه **Script Girl**

مسئول ضبط جزییات صحنه و نگاهدارنده وضعیت تمام اجزا صحنه به منظور حفظ تداوم بین « نما »ها (هم چنین به اصطلاح Continuity Girl رجوع شود).

موج نو **Nouvelle Vague' La**

اصطلاحی که روزنامه نویس‌های فرانسوی برای توصیف جنبشی در پایان دهه‌ی پنجاه در سینمای این کشور به کار بردند.این جنبش از سال ۱۹۵۸ تا ۵۹ به وسیله‌ی فیلمسازانی که اغلب اولین فیلم خود را می‌ساختند صورت گرفت (اصطلاح « موج نو » بعداً برای تعریف هرنوع حرکت تازه‌ای در قبال شیوه‌های قدیمی فیلمسازی در سایر کشورها نیز به‌کاررفت.)«موج‌نوی» سینمای فرانسه را فیلمسازان جوانی به راه انداختند که بیشترشان نویسنده‌ها ومنتقدان سینمایی مجله سینمایی معروف « دفترهای سینما» (Cahiers du Cinema) بودند و در رأس آنها « فرانسوا تروفو»،« ژان لوک گدار » ، «ژاک ری وت» (J. Rivette) و «کلودشابرول»(C. Chabrol)،قرارداشتند. این فیلمسازان، سینمای معاصر بی‌حال و خسته فرانسه را با فیلمسازان بی‌روح و اغلب پیر یا میانه سال،با قصه‌های فرسوده ومکررو روش ساخت کلاسیک ، غیر شخصی و مطنطن و بازی‌های دراماتیک و خلاصه به قول خودشان « سینمای پدر » (Cinema du Papa)رانفی‌می‌کردندوخواهان ساختن فیلم‌هایی بودند که از سلیقه و بینش سازنده‌ی خودش بیشتر خبر بدهد.منتقدان این مجله برای فیلمسازان آمریکایی،مخصوصاً برای سازندگان فیلم‌های ظاهراً غیر جدی که قصه‌های «سنگین» و«مهم» نداشت،سازندگان فیلم‌های جنایی ، وسترن و موزیکال، کسانی مثل«هیچکاک»، «هوارد هاکز» H.Hawks و « وینسنت مینلی» (V. Minnelli) ارزش زیادی قائل بودند و کار این فیلمسازان در آثار آنان منعکس بود.









شرح تصاویر: بالا (راست): «فرانسوا تروفو» ـ بالا (وسط): «کلودشابرول» ـ بالا (چپ): «ژان‌لوک گودار» نویسندگان و منتقدان سینمائی مجله «دفترهای سینما» که از بانیان موج نوی سینمای فرانسه بودند.

پائین (راست): چهارصد ضربه (فرانسوا تروفو) ـ پائین (وسط): راهبه. (ژاک ریوت) پائین (چپ): از نفس افتاده (ژان‌لوک گودار).

اولین فیلم« موج‌نو » موسوم به«سرژزیبا» (Le Beau Serge) اثر «شابرول» (۱۹۵۹) بود که با سرمایه‌ی شخصی خودش ساخته شد و قصه‌ای ساده ، هنر پیشه‌هایی کاملا تازه ، زمینه‌ای واقعی و شیوه‌ای بی‌پیرایه و صریح داشت . تأثیر مهم بعدی را فیلم‌های «چهارصد ضربه»(400 Coups)اثر « تروفو » و « هیروشیما عشق من »
(Hiroshima Mon Amour) (۱۹۵۹)
اثر « آلن رنه»(A. Resnais) و موفقیت آنها در فستیوال « کان» به جا گذاشت وسبب شد که تهیه کنندگان به کارگردان‌های تازه که فیلم‌های کم خرج وموفق میساختند کار بدهند (مخصوصاً که وضع اقتصادی سینمای فرانسه هم آن‌روزها خوب نبود و فیلم‌های فیلمسازان قدیمی کارنمی کرد).





در ۱۹۵۹ بیست‌وچهار فیلمساز و در ۱۹۶۰ چهل‌وسه فیلمساز اولین فیلم‌های خودرا در سینمای فرانسه ساختند (هر چند بعضی ازاین فیلم‌ها غیر قابل نمایش بود) . فیلم‌های « پسرعموها » (Les Cousins) (۱۹۵۹) اثر « شابرول» و « از نفس افتاده»(A Bout de Souffle) اثر « گدار »موفقیت تجارتی داشت ولی کار اغلب فیلمسازان جدید با عدم استقبال مردم روبرو شد وسرمایه‌گذارها از شور افتادند.

از بین فیلمسازان « موج نو» چندتایی باقی ماندند و (به جز «گدار» که روشی شخصی و خیلی خصوصی در فیلمسازی در پیش گرفته) در خط سینمای تجارتی افتادند (مثل «تروفو» و «شابرول»).

« موج نو» در واقع یک جنبش و مکتب منظم نبود،اصطلاحی « باز»وکلی بود برای اطلاق به سبک کار فیلمسازانی که : اغلب اولین

فیلم خودرا می‌ساختند،در آثارشان« دیدی» شخصی و غیر رسمی را اعمال می کردند، دوربینی متحرک را به کوچه و خیابان و محل‌های واقعی می‌بردند و در کارشان گرایش‌های سیاسی نداشتند،به جز «گدار» که از اوایل دهه ۶۰ فیلمسازی را با تعهدی سیاسی سر سختانه‌ای توام کرد و فیلمسازی انقلابی شد و خود را از جرگه سینمای تجارتی به کلی کنار کشید.



«داریوس میلهود»، آهنگساز معاصر فرانسوی تنها یکبار برای فیلم موسیقی نوشت، سال ۱۹۲٤ فیلم «غیرانسانی» ساخته «مارسل لربیه»

موسیقی متن **Musical Score**

موسیقی از نخستین روزهای پیدایش سینما با نمایش‌فیلمها همراه شد.« لوئی‌لومی‌یر» در اولین جلسه نمایش فیلم« ۱۳ فوریه ۱۸۹۵ » یک نوازنده پیانو را واداشت همراه با نمایش فیلم بنوازد تا هم سروصدای دستگاه نمایش را بخواباند و هم حس وحالی به فیلم دهد. هنوز هم آنچه از موسیقی متن فیلمهای صامت تداعی می‌شود بیشتر همین پیانیست تکنواز است تا موسیقی‌ای که بعدها در سینماهای مجلل با ارکستر مجهز و نوازندگان متعدد نواخته می‌شد.شروع موسیقی متن در دوران سینمای صامت پیانیستی بود که با نگاه به پرده با لبداهه می‌نواخت (وگاهی‌هم از آثار موجود معروف موسیقی استفاده می کرد) و ادامه اوج این موسیقی آثاری بود که برای فیلم بخصوصی تهیه و تنظیم وسروصداهای متفرقه هم در آن گنجانده می‌شد.

یکی از مشخصات بارز فیلم معروف «پیدایش یک ملت» (Birth of a Nation) (۱۹۱۵) اثر « دیوید وارک گریفیث» موسیقی متن آن بود که کارگردان باتفاق آهنگسازی بنام جی . سی . بریلJ.C. Briel

با استفاده از مایه های موسیقی بومی آمریکائی و قطعات اصیل برای فیلم تهیه کرد. همین همکاری بین فیلمساز فرانسوی آبل گانس «Abel Gance» با آرتورهونگر A. Honegger بر سر فیلم « چرخ » (La Roue) (۱۹۲۲) و ناپلئون «Napoleon» (۱۹۲۷) بین «مارسل لربیه » « M.L'Herbier » (کارگردان) داریوس میلهود D. Milhaud بر سر فیلم « غیر انسانی » (ـ L' Inhumaine) ۱۹۲٤ و بین « گریگوری کوزینتسف » (G. Kozintsev) و لئونید تراوبرگ (L. Trauberg کارگردان) با دمیتری شوستاکوویچ « D. Shostakovich » ـ بر سر بابل جدید (Novyi Vavilon) ۱۹۲۹ وجود داشت.

از آهنگسازان متمایز دهه ۲۰ یکی‌هم ادموند می‌سل (E. Meisel) بود که موسیقی‌اش برای متن فیلم « برلین سمفونی یک شهر بزرگ » (۱۹۲۷) یکی از عناصر اصلی و سازنده اثر محسوب می‌شد. موسیقی متن نسخه پخش شده در آلمان فیلمهای «نبرد ناو پوتمکین» Bsonencset Potemkin (۱۹۲۵) و اکتبر Oktibr (۱۹۲۸) « آیزنشتاین» را نیز همین شخص تنظیم کرد.

در دوران سینمای صامت چند بار تلاشهائی صورت گرفت که در خلال نمایش فیلم موسیقی ضبط شده بر صفحات گرامافون را جانشین ارکستر زنده کنند، از آن جمله درسال ۱۹۲۶ استودیوی برادران وارنر فیلم «دون ژوان» را با موسیقی‌وسروصدای ضبط شده بر صفحه بیرون داد که موقع نمایش فیلم موسیقی و اصوات صفحه را با تصویر تطبیق می‌دادند. (این سیستم ویتافون « Vitaphone » نام داشت). از این زمان به بعد دیگر همراهی



«آرتور هونگر» ـ سازنده موسیقی متن برای فیلم های «چرخ» ـ ۱۹۲۲ ـ و «ناپلئون» ـ ۱۹۲۷ ساخته «آبل گانس»

موسیقی زنده (ارکستر یا تکنواز زیر پردهسینما) با فیلم به پایان رسید. به بعضی از فیلمهائی که صامت فیلمبرداری شده ولی پس از نصب دستگاههای پخش صدا در سینماها روی پرده آمدند ، حاشیه موسیقی متن افزوده شد، نمونهاش فیلم« تابو»« Tabu » (۱۹۳۱) از « مورنائو » (Murnau) بـا موسیقی « هوگورایزن فیلد » « H. Reisenfeld » بود. تا پیش از آن که روش آمیختن صداها « گفتگو،موسیقی متن ، سروصداهای متفرقه» روی یک نوار و حاشیه صوتی واحد عملی شود (به مبحث میکس مراجعه شود) بعضی از فیلمها موسیقی متن را بکلی کنار گذاشتند . فیلم « حق‌السکوت » «Black Mail » (۱۹۲۹)اثر آلفرد هیچکاک (اولین فیلم ناطق سینمای انگلستان) از این امر استثناء بود که در آن موسیقی اندک ولی بسیار بجا بکار رفته بود، همچنین است درفیلم «درغرب هیچ خبری نیست» « All Quiet on The Western Front » (۱۹۳۰) از لوییس- مایلستون ، (L. Milestone) . رنه کلر فیلمساز فرانسوی، با وجود شکی که نسبت به اصالت هنری« صدا» در فیلم داشت،در « زیر بامهای پاریس » ـ Sous Les Toits de Paris ـ (۱۹۳۰) از موسیقی متن و ترانه های محبوب روز استفاده زیبائی کرد. در فیلم فرشته آبی (Der Blau Engel) (۱۹۳۰)ازیوزف‌فن‌اشترنبرگ J.V. Sternberg و رفاقت « Kameradschaft » (۱۹۳۰) از گئورگ ویلهلم پابست G.W.Pabst موسیقی متن فقط در جائیکه عملا در فیلم ارکستر، نوازنده و یا وسیله‌ای آنرا می‌نواخت شنیده می‌شد. بعضی از فیلمسازان دیگر هم دراستفاده از موسیقی متن همین روش را بکار برده‌اند



تصویر بالا: دیمتری شوستاکوویچ، سازنده موسیقی متن فیلم «بابل جدید»ـ ۱۹۲۹

شرح تصاویر صفحه مقابل:

تصویر بالا: فیلم «در غرب هیچ خبری نیست» ساخته: لوئیس مایلستون ـ ۱۹۳۰ در این فیلم موسیقی اندک ولی بسیار بجا بکار رفته بود.

تصویر وسط (راست): نمائی از فیلم «بابل جدید» ساخته: گریگوری کوزینتسف و لئونید تراوبرگ ـ نتیجه یک همکاری درخشان بین سازندگان فیلم و سازنده موسیقی متن «دیمتری شوستاکوویچ».

تصویر بالا (چپ): نمائی از فیلم «حق‌السکوت» ـ ساخته: آلفرد هیچکاک ـ ۱۹۲۹. این اولین فیلم ناطق سینمایی انگلستان، حداقل موسیقی و مؤثرترین موسیقی را داشت

تصویر پائین: سیستم ویتافون... با این سیستم برای فیلم صامت «دون‌ژوان» ۱۹۲۶ موسیقی و سروصدا ضبط وپخش کردند.













(نمونه بارزش« لوئیس بونوئل»)ولی روش رایج همان گنجاندن موسیقی متن دراماتیک و حالت‌پرداز معمول است. بعد ازاستقرار صدادر سینما، استودیوهای فیلمسازی هالیوود بخش تهیه موسیقی را هم به سازمان خود افزودند، دراین بخش یک سرپرست مسئول تهیه و گذاشتن موسیقی متن روی فیلمهاو بخصوص تطابق دقیق موسیقی با لحظه‌های فیلم بود. دراین دوره نامی از آهنگساز در نوشته‌های فیلم ذکر نمی‌شد و موسیقی متن بیشتر ادامه همان موسیقی دوره صامت ، یعنی موسیقی حالت‌ساز و پر آب‌وتاب و مبالغه شده بود، تا کم کم آهنگسازانی که بیشتر اصل و ریشه اروپائی داشتند وبه‌استخدام استودیوها در آمده بودند در دهه ۳۰ با آثار متمایز خود به موسیقی فیلمها شخصیت دادند ونام‌آهنگساز و موسیقی متن جزو وجوه اعتبار فیلم شد. مخصوصاً از این جهت باید از ماکس‌استاینر M. Steiner نام برد که با موسیقی متن کینگ‌کونگ (King Kong) (۱۹۳۳)و خبرچین« The Informer » (۱۹۳۵) تلقی تازه و جسورانه‌ای را در تهیه موسیقی متن دخالت داد. دیگرانی که در موسیقی متن فیلمها در شروع کار اثر گذاشتند و تا سالها نامشان همراه با فیلمهای بزرگ و مهم بود، «دمیتری‌تیومکین»-«D. Tiomkin»-«فرانتس-واکسمن» (F. Waxman) « میکلوس روژا» اریخ ولفگانگ کورنگولد (E.W. Korngold) برنارد هرمن (B. Herrmann) آلفردنیومن (A. Newman) فردریک‌هولندر(F. Holander) و ویکتور یانگ (V. Young) را می‌توان نام برد .

جدا از هالیوود عده‌ای آهنگساز در جاهای دیگر در امکانات هنری موسیقی فیلم بررسی





شرح تصاویر صفحه مقابل:

(بالا): میکلوس روژا

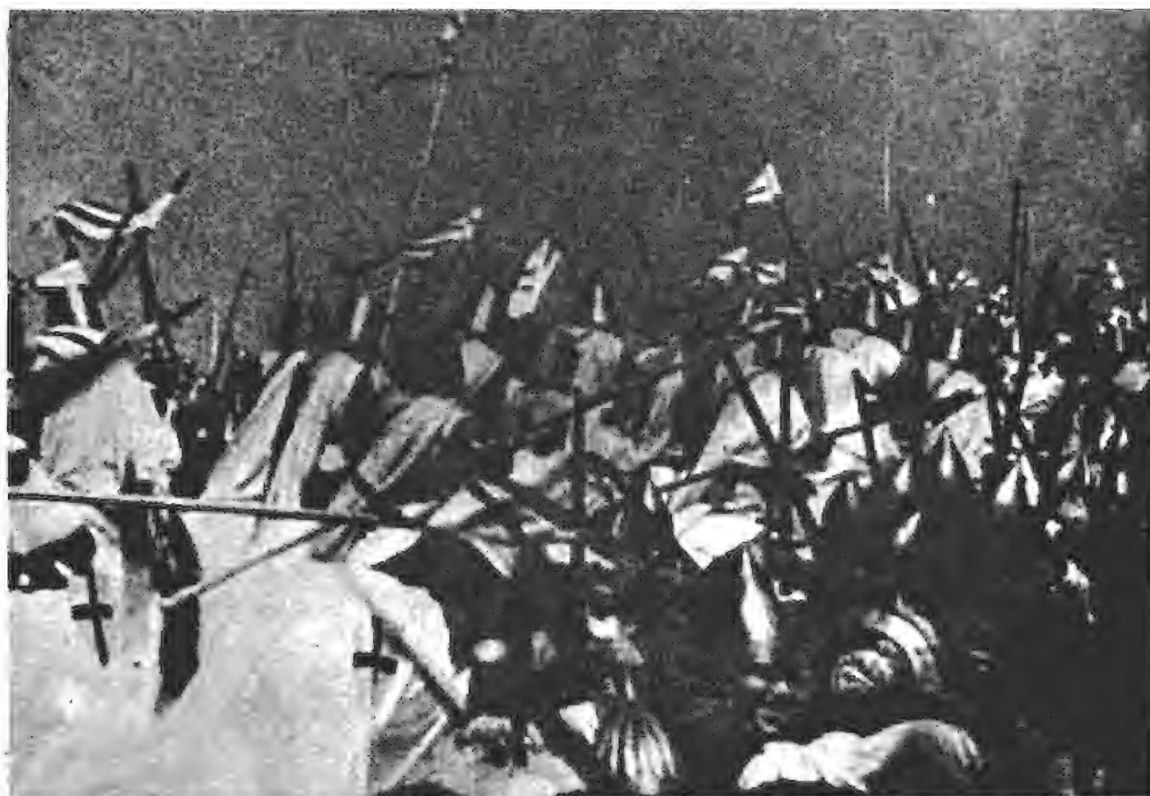
(پائین): برنارد هرمن

شرح تصاویر این صفحه:

تصویر بالا: نمائی از فیلم «کینگ کنگ» ساخته «مریان‌سی. کوپر» و«ارنست شودزاک» ــ ۱۹۳۳

تصویر پائین: خبرچین (ساخته: جان فورد ــ ۱۹۳۵) موسیقی متن دو فیلم یادشده کار «ماکس استاینر» بود.





می کردند. موریس ژوبر (M. Jaubert) در فیلمهائی مثل« چهارده ژوئیه » Quatorze Juillet) (۱۹۳۳) از « رنه کلر» ، کشتی آتلانت (L' Atalante) (۱۹۳٤) از « ژان‌ویگو » و« روز برمی‌آید » (Le Jour se Leve) (۱۹۳۹) ازمارسل کارنه‌و ژوزف کوسما (J. Cosma) در بسیاری از فیلمهای « ژان رنوار » ..... فیلمهای مستند نیز آهنگسازان معتبری را بخود جلب کردند. مثل «ویرجیل تامسون» (V. Thomson)- در آثارش برای « پارلورنز» (Pare Lorenz) در دهه ۳۰ و بعدها برای « فلاهرتی»، « بنجامین بریتن» برای « پست شبانه» (Night Mail)(۱۹۳٦)« موئیر ماتیسون» (Muir Mothieson) که برای « آلکساندر کوردا» در لندن فیلم موسیقی‌فیلمهای زیادی را ساخت . از آهنگسازان دیگر سینمای انگلستان می‌توان موسیقی « آرتوربلیس » (A. Bliss) را برای فیلم چیزهای آینده (Things to Come) (۱۹۳٦) ، موسیقی وون ویلیامز (Vaughn Williams) را برای مدار ٤۹ درجه (94 Parrallel) (۱۹٤۱) و « اسکات در قطب جنوب» (Scott Of The Antarctic) (۱۹٤۸) ، موسیقی ویلیام والتون (W. Walton) برای هنری پنجم (Henry V) (۱۹٤٤) و موسیقی پیترمکسول‌دی‌ویز (P.M. Davies) را برای شیطان‌ها (The Devils) نمونه‌های والائی شمرد .

همکاری پرو کوفی‌یف (Prokofiev) با آیزنشتاین بر سر فیلم «آلکساندرنوسکی» (A. Nevsky) نمودار تلاشی درخشان‌برای تطابق بخشیدن اشکال تصویری با مضامین سمعی بود. در فیلمهای نقاشی متحرک انطباق





شرح تصاویر صفحه مقابل:

بالا: سرگئی آیزنشتاین (راست) و سرگئی پروکوفی‌یف، به هنگام ضبط موسیقی فیلم «ایوان مخوف»

پائین: نمائی از فیلم «الکساندر نوسکی»، نمودار تلاش درخشان در تطابق اشکال تصویری و مضامین سمعی در همکاری آیزنشتاین و پروکوفی‌یف

شرح تصاویر این صفحه:

تصویر بالا: کشتی آتلانت (ژان ویگو ـ ۱۹۳٤) موسیقی از: موریس ژوبر.

تصویر پائین: چیزهای آینده (ویلیام کامرون منزیز ـ ۱۹۳٦) موسیقی از: آرتور بلیس.

بیشتر بین موسیقی و تصویر حاصل پذیرست و در این زمینه هنرمندان پیشروی متعددی با با موفقیت تجسس کرده‌اند. از آن جمله لن لای (Len Lye) نورمن مک لارن (N. Mc Laren) و آلکساندر آلکسیف (A. Alexeiff)- والت دیزنی در آثارش هماهنگی موسیقی و تصویر را به اوج تبحر فنی رسانید، ولی مقداری آسان‌گرائی و مشتری‌پسندی در آثارش مشهود است.

در دهه ۵۰ نقش موسیقی فیلم اهمیت بیشتری پیدا کرده بر نام آهنگسازان فیلمها تکیه شد و موسیقی فیلمها بصورت صفحه بطور جداگانه به علاقمندان ارائه گردید. از فیلم ماجرای نیمروز High Noon (۱۹۵۲) و محبوبیت ترانه‌ای که در سراسر فیلم بصورت یک مایه اصلی تکرار می‌شد، و فروش صفحات این ترانه، ساختن ترانه در فیلمها بصورت یک نوع الزام درآمد و ترانه‌های موسیقی فیلم سه سکه در چشمه و عشق چیز با شکوهی است (در ایران: تپه وداع) با محبوبیت شدید خود به رواج این گرایش دامن زدند. در همین دهه ۵۰ جاز بصورت موسیقی متن در فیلمها راه یافت، مثل فیلم «تشریح یک جنایت» (۱۹۵۹) که موسیقی متن آنرا «دوک الینگتون» ساخته بود و یا جنگل تخته سیاه (۱۹۵۵) که در موسیقی متنش از موسیقی راک بیل هیلی استفاده می‌شد. از اواخر دهه ۶۰ و با فیلم‌هائی مثل فارغ التحصیل (در ایران: گراجوئت) (۱۹۶۷) خوش رو (در ایران: ایزی رایدر (۱۹۶۹))، و کابوی نیمه شب (۱۹۷۰) موسیقی پاپ در فیلمهائی که قصه های مدرن و مربوط به جامعه را داشت جاری شد.

بعضی از فیلمسازها آگاهی خاصی نسبت به حضور موسیقی در فیلمهایشان دارند، مثل آلن رنه که موسیقی را حتی پیش از شروع فیلمبرداری در تصویر پردازی خود دخالت می‌دهد.

در مواردی موسیقی کلاسیک و قطعات مشهور موجود در آثار بعضی از فیلمسازان نقش هائی سازنده داشته‌اند، مثل قطعاتی از سن‌سان و موتسارت در قاعده بازی (۱۹۳۹) از ژان رنوار، قطعه‌ای از «راخمانیف» در «برخورد کوتاه» (۱۹۴۵) از دیوید لین، موتسارت در الویرا مادیگان، (۱۹۶۷)، اثر «بوویدربرگ»، «ویوالدی» در کودک وحشی (۱۹۶۹)، از فرانسوا تروفو، «مالر» در «مرگ در ونیز» (۱۹۷۱) اثر «ویسکونتی».

اینها عده‌ای از برگزیدگان سازنده موسیقی فیلم در سینمای جهان هستند:

دانیل آمفیتیاتروف (D. Amfiteatrof) (لسی به خانه برگرد، قسمت دیگر جنگل، لحظه از دست رفته، هوس انسانی، رومل روباه صحرا، جنگل برهنه، جهنمی صورتی پوش، گروهبان دندی....)

ژرژ اوریک (G. Auric) (خون یک شاعر، آزادی برای ما، در دل شب، زیبا و عفریت، سزار و کلئوپاترا، بی‌بی‌پیک، شبی در رم، مولن روژ، بازگشت جاودانی، اورفه، زیبایان شب (در ایران: رؤیای شیرین) مزد ترس، ریفی فی، سلام بر غم..)

جان باری (J. Barry) (موسیقی متن تمام فیلمهای سری «جیمز باند» ونیز: پرونده ایپکرس، زولو، تعقیب، جعبه عوضی، شیر در زمستان، کابوی نیمه شب....)

المر برنشتاین (Elmer Bernstein) - (ترس ناگهانی، مرد بازوطلائی، ده فرمان، بوی خوش موفقیت، هفت دلاور، کشتن مرغ مینا...)

لئونارد برنشتاین (L. Bernstein) - (در شهر، در بارانداز، داستان وست‌ساید) سرگئی -

پرو کوفی یف (S. Prokofief) (آلکساندر نوسکی ، لرمانتوف ، ایوان مخوف..) آندره پره‌وین-(A. Previn) (ژی ژی، پورگی وبس، المرگنتری، یک دوسه، ایرما خوشگله ، بانوی زیبای من،...)
دمیتری تیومکین (D. Tiomkin) - (آلیس در سرزمین عجایب، افق گمشده، والس بزرگ، ماه و شش پنی ، سایه شک ، دوئل در آفتاب تصویر ژنی ، مردان، ماجرای نیمروز، سربلند و نیرومند، سرزمین فراعنه، ترغیب دوستانه، غول، گذرگاه‌شبانه، جدال دراو کی کورال، پیرمرد و دریا ،نابخشوده، آلامو، توپ‌های ناوارون، پنجاه‌وپنج روز در پکن، سقوط امپراطوری رم، چایکوفسکی
ژرژ دلرو (G. Delerue) - (هیروشیما عشق من ، به پیانیست تیراندازی کنید، ژول وژیم، مردی برای همه فصلها، ساعت ۲۰، پوست نرم، شب آمریکائی، تحقیر ، آن ملکه هزار روزه،.....)
نینوروتا (N. Rota) - (همکاری با فلینی، در اغلب فیلمهایش وگاهی برای سایر فیلمسازان : ولگردها ، جاده ، جنگ و صلح - « نسخه آمریکائی » ، شیادان ، کابیریا ، زندگی شیرین، زیرآفتاب سوزان، روکووبرادران، بوکاچو ۷۰، هشت‌و نیم ، ژولیتای ارواح، ساتیریکون،.....) میکلوس روژا (Miklos Rozsa) (شوالیه بی سلاح ، چهار پر ، دزد بغداد، خانم هامیلتون، پنج قبر تا قاهره، غرامت مضاعف ، آهنگ فراموش نشدنی، تعطیلی از دست رفته ، طلسم شده، آدمکش ها، زور محض ، زندگی مضاعف ، شهر برهنه ، دنده آدم، جنگل آسفالت، کجا میروی(در ایران: هوسهای امپراطور) ایوانهو، ژول سزار، شهوت زندگی ، بن هور، شاهشاهان (در ایران فروغ بی پایان)، السید ، سدوم وگوموررا، هتل بین المللی ، فدورا،...)
موریس ژار (M. Jarre) - (هتل بیماران، سر بر دیوار ، چشمان بی چهره، مرگ در مادرید، لورنس عربستان، دکتر ژیواگو، نفرین شدگان ،پرده پاره، طولانی‌ترین روز، حرفه ای ها، دختررایان..) دمیتری‌شوستاکوویچ (D. Shostakovich) - (بابل جدید ، کوه طلائی ، مردی با تفنگ ، همشهری بزرگ، جوانی ماکزیم . بازگشت ماکزیم، سقوط برلین، میچورین ، ترانه رودخانه، جنگ و صلح « نسخه روسی» هاملت،....)
هو گو فرید هوفر (H. Friedhofer) - (ماجراهای مارکوپولو، زنی درویترین، بهترین سالهای زندگی ما، ژاندارک ، کارناوال‌بزرگ، تک خال در آستین ، وراکروز ، سربازهای یک چشم ....)
جووانی فوسکو (G. Fusco) - (خاطرات یک عشق ، رفیقه ها، فریاد، حادثه ، کسوف، صحرای سرخ ، جنگ تمام شده....)
برونیسلا کاپر (B. Kaper) - (چراغ گاز ، حماسه فورسایت، نشان سرخ دلیری، لی‌لی، قو ، برادران کارامازوف ، باتر فیلد هشت، (در ایران : گناهکار نیویورک)، شورش در کشتی بونتی ، لرد جیم ، طبرق،....)
آرون کاپلند (A. Copland) - موشها و آدمها ، شهر ما، ستاره شمال، کر، اسب کهر، وارث، یک چیز وحشی،.....)
اریخ ولفگانگ کورنگولد (E.W. Korngold) (رؤیای نیمه شب تابستان ، آنتونی ادورس ، مرتع سبز ، ماجراهای رابین‌هود، کینگزرو، فریب،....)
ژوزف کوسما (J. Cosma) - (مهمانی در ییلاق ، توهم بزرگ، مارسی یز، قاعده‌بازی، صبحانه برچمن، بچه های بهشت، دروازه‌های







شرح تصاویر این صفحه:

ستون اول (بالا): مانوس هاجیداکیس (سازنده موسیقی متن فیلم‌های یکشنبه‌ها هرگز، توپکاپی، آمریکا آمریکا)

ستون دوم (بالا): آرون کاپلند (سازنده موسیقی متن فیلم‌های: موشها و آدمها، اسب کهر، یک چیز وحشی)

ستون دوم (پائین): نینو روتا (سازنده موسیقی متن فیلم‌های: زیر آفتاب سوزان، هشت و نیم، ساتیریکون، زندگی شیرین و روکو و برادرانش).



تصویر بالا: دیمیتری تیومکین (سازنده موسیقی متن فیلمهای: چایکوفسکی، آلامو، ماجرای نیمروز، غول، پنجاه وپنج روز درپکن و...)

شب، سرباز کوچولو ، خون حیوانات، حیوان انسان نما)
ارنست گولد (E. Gold) - (مردی که زیـــاد می‌دانست ، در ساحـل ، مهاجرت، (درایران: اکسدوس)- . محاکمه نورمبرگ، دنیای دیوانه دیوانه دیوانه ، ارثیه باد، کشتی احمق ها، راز سانتاویتوریا،.....)
میشل لوگران (M. Legrand) - (لولا ، زندگی خود را کردن، خلیج فرشتگان، چترهای شربورگ، دسته جداگانه، یک زن ـ شوهردار ، مادموازل های روشفور، کلئواز ۵ تا ۷، ساه مه زیبا، ایستگاه قطبی زبرا، پوست ـ الاغ، حادثه توماس کراون، تابستان ۴۲، وقتی برای دوست داشتن، واسطه،...)
فرانسی لـه (Francis Lai) - (یک مرد یک زن، مایرلینگ، زیستن برای زندگی، مذکر ـ مؤنث ، خانه‌ای با ورق، سوار بر باران، قصه ـ عشق،......)
هنری منچینی (- H. Mancini) - (یک متخصص دیگر ساختن «ترانه » های محبوب. همکاری با تمام فیلمهای سری « پلنگ ـ صورتی » و نیز : ضربه شیطان، صبحانه درتیفانی، مسابقه بزرگ ، عربسک، گل آفتابگردان، لی‌لی عزیز ، هاتاری، معما ، دو همسفر، روزهای شراب و گل سرخ ،....)
انیوموریکونه (Ennio Morricone) - (که ترانه‌های وسترن ، مخصوصاً آنهائی که با سوت می‌زنند را باب کرد: برای یک مشت دلار، تئورم، مشتها در جیب، برای چند دلار بیشتر ، خوب و بد و زشت ، نبرد الجزیره ، جزیره‌ای در آتش،......)
آلکس نـورث (A. North) - (اتوبوسی بنام هوس، مرگ دستفروش، زنده‌باد زاپاتا، دزیره، خال گل سرخ ، فردا گریه خواهم کرد، کلئوپاترا، ناجورها ، پائیز قبیله شاین، رنج و خلسه)
آلفرد نیومن (A. Newman) - (از نامی‌ترین و مهمترین آهنگسازان سینما، با سابقه کار در بیش از دویست و پنجاه فیلم از جمله : نانا ، دادزورث، بن‌بست ، ارکستر الکساندر، گونگادین ، خوشه های خشم، آهنگ برنادت، لبه تیغ، کاپیتان کاستیل، بی‌وفای‌تو، عشق چیز با شکوهی است، من و سلطان، خائن جعلی ، چگونه غرب تسخیر شد،...)
فرانتس واکسمن (F. Waxman) - (عروس فرانکنشتاین، خشم ، ناخدای دلیر، ربکا، داستان فیلادلفیا ، زن سال، نیروی هوائی، هدف : برمه ، قضیه پارادین، سانست بولوارد، (در ایران : غروب یک ستاره)، مکانی در آفتاب، پنجره عقبی ، مستر رابرتز، سایونارا، سرگذشت، راهبه ، سیمارون، تاراس بولبا، فرمان گمشده،.....)
مانوس هـاجیداکیس (M. Hadjidakis) (یکشنبه ها هرگز، توپکاپی، امریکا ، امریکا)
برنارد هرمن (B. Herrmann) - (همکار هیچکاک در اغلب فیلمهایش در دهه پنجاه تا اوایل ۷۰ ، یکی از حساس‌ترین و اصیل ترین سازندگان موسیقی برای فیلم : همشهری کیـــن ، آمبرسون‌های با شکوه، بـرف‌هـای کلیمانجارو، مرد عوضی ، دردسر یک قتل، سرگیجه ، شمال از شمال غربی ، روح، مارنی، جزیره اسرارآمیز، نبرد رودخانه نروتا، بر زمین خطرناک ، مسافرتهای گالیور، عروس سیاهپوش فارنهایت ۴۵۱ ، وسوسه، راننده تاکسی،...)
فردریک هـولاندر (F. Holander) (فرشته آبی، مردی که برای شام آمد، هوس، پیروزی، آندروکلس وشیر ، دستری باز می‌تازد، ما فرشته نیستیم، پنج هزار انگشت دکترآ ،...)

ویکتور یانگ (V. Young)- (یکی دیگر از سرشناس ترین و متبحرترین آهنگسازان فیلم با سابقه کار طولانی و پیوند با فیلمهای مشهور از جمله : برای که زنگها به صدا در می‌آید،شین،بزرگترین نمایش عالم،سه‌سکه در چشمه ، دوردنیا در هشتادروز،.....)





بالا: «پودوفکین» هنگام مونتاژ فیلم «پیروزی» در سال ۱۹۳۸.
پائین: «آیزنشتاین» به هنگام تهیه فیلم الکساندر نوسکی در سال ۱۹۳۸

مونتاژ Montage

واژه‌ی فرانسه به معنی « سر هم کردن» و در سینمای فرانسه صرفاً معادل با « تدوین» (Editing) است . در سینمای آمریکا و انگلیس « مونتاژ» یعنی فصلی کوتاه درفیلم، متشکل از یک سلسله تصاویر سریع و زودگذر که به وسیله‌ی « فید» و « دیسالو»،بیکدیگر وصل شده‌اند تا به طور فشرده گذر زمان یا تغییر مکان یا هر نوع تغییر یا نقل‌و انتقالی‌را بیان کنند،یا فضای معنوی خاصی را به‌طور سمبلیک به وجود آورند و یا اطلاعات‌زیادی را در مدتی کوتاه در اختیار ما بگذارند. نمونه‌های آشنا و تکراری فصل‌های«مونتاژ»، صفحات تقویمی است که ورق می‌خورد، گردش چرخ لکوموتیو است روی زمینه‌ای از تصاویر شهرهای مختلف،چرخش صفحات اول روزنامه‌هاست و بعد ثابت شدن سرمقاله‌ی درشت ،ریختن برگ درخت و بعد سفید شدن شاخه‌ها از برف و بعد جوانه زدن همین شاخه‌ها،و امثال اینها،« مونتاژ» را فیلمسازان اولیه سینمای روس، مخصوصاً « آیزنشتاین»و « پودوفکین» معادل با تدوین خلاقه (در مقابل تدوین صرفاً سرهم‌کننده تکه‌های قصه‌ی فیلم) به کار بردند.به نظر آنها « تدوین » (مونتاژ) مهم‌ترین مرحله‌ی فیلمسازی است و فیلم فقط دراین مرحله است

که بر سایر هنرها پیشی می‌جوید و چیزی واقعاً تازه ارائه می‌دهد.«پودوفکین» و «آیزنشتاین» هردو شاگردان «لوکوله شف» (Lev Kuleshev) بودند و نظرات خودرا تحت تأثیر تجارب او تکوین بخشیدند. «کوله شف» از ۱۹۱۷ به بعد درکارگاه خود با شاگردانش دست به تجاربی در«فرم» (قالب) فیلم زد.

آنها چون فیلم خام برای فیلمبرداری در دسترس نداشتند از تکه‌های فیلم‌های قبلا گرفته شده استفاده می‌کردند.این تکه‌ها رابه شکل‌های مختلف سرهم می‌کردند و دراین راه به حالات و حقایق تازه‌ای در شیوه‌ی تدوین فیلم پی می‌بردند. معروفترین تجربه‌ی آنها این بود که «کوله شف» سه «نما»ی واحد از چهره‌ی«ایوان موژوخین»(I. Moszhukin) هنرپیشه‌ی معروف آن زمان سینمای روس گرفت وهر بار آنرا با «نما»یی از یک ظرف غذا، یک کودک و جسد یک مرد، همراهو پیوند کرد.در هر نوبت این چهره (به اعتبار تصویر پیوسته به آن) به ترتیب، حالت گرسنگی،محبت و اندوه را به بیننده القاء می‌کرد (گرچه خود چهره در واقع حالت ثابتی داشت).

«پودوفکین» در نوشته‌هایش نظریه‌ی تدوین پیوندی (Relational Editing) را ارائه داد. تدوین به نظر او «شیوه‌ای جهت کنترل راهنمای روانی» تماشاگر بود، پس کار تدوین اینست که ببینید فیلمساز چگونه می‌تواند در بیننده اثر بگذارد. «پودوفکین» پنج نوع مونتاژ جداگانه مشخص کرد:مونتاژ متضادها،مونتاژ موازی، مونتاژ سمبلیزم،مونتاژ مقارن، مونتاژ «لایت موتیف» Leitmotif (سایه اصلی تکرار شونده). وی در عین حال برای «نما»ی واحد و محتوای داخل «نما»،یا در واقع «میزانسن» (به مبحث Mise en Scene رجوع شود) نیز اهمیت قائل بود،او تدوین را قلب فیلم می‌دانست و معتقد بود که تدوین باید روایت فیلم را تقویت و کمک کند نه اینکه آنرا تغییر بدهد.

«آیزنشتاین» عقیده‌ای مخالف با «پودوفکین» داشت،وی به «مونتاژ متضادها»(Montage of Contrasts) معتقد بود و به گمان او هدف مونتاژ باید خلق افکار و واقعیتی تازه می‌بود، نه کمک به پیشبرد وقایع داستان فیلم.نظر او بر اساس الفبای‌بعضی از کشورهای خاور دور قرار داشت که در آن دو علامت جدا در کنار هم معنی سومی را می‌دهند (مثل علامت« سگ»که در کنار علامت «دهان» معنی «دهان سگ» نمی‌دهد و معنی‌اش «پارس کردن» است).وی معتقد بود اجزاء فیلم باید تجزیه و خنثی شود تا بتواند به عنوان ماده‌ی کار تازه‌ای برای مونتاژ دیالکتیک به‌کار رود.عناصراساسی یک «نما»ی واحد (یا به قول او «جذبه» Attraction این «نما») با «نما»یی دیگر می‌توانست چنان ترکیب شود که مفهوم تازه‌ای را به وجود بیاورد.(نظریه‌ی‌او را در مورد مونتاژ، مونتاژ جذبه ها- Montage of Attraction - هم می‌گویند).

به طور کلی به نظر او واقعیت فیلمبرداری شده دیگر واقعیت خارجی نبود، ماده‌ی خام و یک جور جذبه یا «شوکی» (تکان) برای فیلمساز بود تا هر طورکه می‌خواهد آنها را سرهم کند و از ترکیبشان معانی جدیدی به دست آورد.





تصویر بالا: «سرگئی آیزنشتاین» به هنگام مونتاژ فیلم «اکتبر» در سال ۱۹۳۸.

تصویر پائین: طرحی از «کولوشف» برای فیلم «نسلی دهنده بزرگ» ۱۹۳۳

مو ویلا (میز مونتاژ) Moviola

میز مخصوص تدوین فیلم که متصدی برش و یا تدوین فیلم پشت آن می‌نشیند،فیلم بر صفحه‌ی کوچکی (حدود یک تلویزیون کوچک)ظاهر می‌شود و تصویر را می‌شود نگهداشت به عقب و یا جلو برد وحرکت‌آنرا سریع کرد وهر جا لازم بود روی نوار فیلم را علامت گذاشت و همانجا یا بعداً برید.نوار صدا هم جداگانه روی همین‌میزحرکت‌می کند و می‌تواند مقارن با تصویر و یا جدا ازآن تدوین شود.

میزانسن Mise en Scene

اصطلاحی فرانسوی که اصلا تأتری‌ست و اجرا و به تحقق در آوردن نمایشنامه را معنی می‌دهد . در سینما ، «میزانسن» یعنی قسمتی از کار فیلمسازی که روی صحنه انجام می‌گیرد،مثل بازی دادن هنرپیشه ها، انتخاب جا و حرکت دوربین،نورپردازی وغیره (در مقابل عمل« تدوین» که بعداً انجام می‌شود). « میزانسن » به تعبیری دیگر و نزد منتقدان فیلم ، دخالت در فضای پلاستیک (محسوس و مادی) است ، در مقابل « مونتاژ » که دخالت در زمان پلاستیک است (به مبحث Montage رجوع شود).از آغاز کار سینما، « مونتاژ » در مقابل «میزانسن» دو زمینه‌ی اصلی کشاکش بین منتقدان و نظریه پردازان فیلم بوده است . «میزانسن» اعتبار بیشتری برای موضوع و ماده‌ای که در مقابل دوربین فیلمبرداری قرار دارد قائل می‌شود، و« مونتاژ»کنترل بیشتری برای دستکاری در این ماده به فیلمساز می‌دهد . کاری راکه « مونتاژ » با زمان می کند « میزانسن»با مکان و در مکان انجام می‌دهد. به قول « ژان‌لوک‌گدار » ، فیلمساز فرانسوی ، ایندو عامل از هم جدا نیستندو «مونتاژ»جزو اساسی «میزانسن» است و‌کار ایندو با هم، آنست که در فیلم به واقعیتی «روانی» و « معنوی » دست یابند که از حد واقعیت پلاستیک (مادی و محسوس) درگذرد. باز به تعبیری دیگر « میزانسن » یعنی نحوه‌ی استفاده از کلیه‌ی عناصر مادی و عینی‌ای که روبروی دوربین قرار دارد .

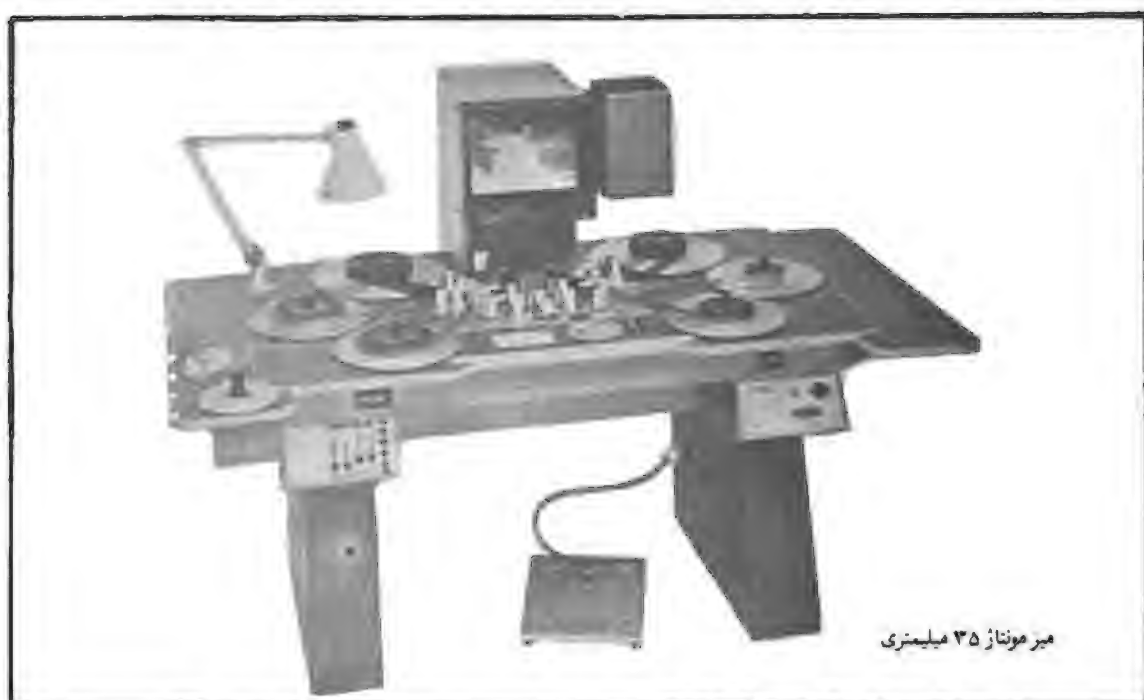
هم چنین نوع کادر و « نما » ، حرکت دوربین و نور یا رنگ پردازی برای بیان معنویات ، حسیات و تفکرات . «میزانسن» یعنی بیان‌کننده‌ی جوهر و حس فیلم و غایت فیلمساز . به زعم منتقدان جدید،« میزانسن» می‌تواند که‌مفهوم و مقصود پنهانی فیلم را از وراءخط ظاهری قصه فیلم (وگاه علیرغم‌قصه و سطح فیلم) منتقل سازد.

میکس کردن(میکساژ) Mixing

معمولا یعنی ترکیب کردن نوارهای سه‌گانه‌ای که صدای فیلم را تشکیل می‌دهند (نوار موسیقی ، نوار گفتگو ، نوار سروصداهای متفرقه).این کار در یک دستگاه مخصوص انجام می‌شود وهرسه نوار بر یک نوار واحد ضبط می‌گردد (به این اصطلاح در فرانسه «میکساژ» Mixage می‌گویند) .

این اصطلاح معنی دیگری هم دارد که کمتر به کار می‌رود وآن معادل ترکیب و ادغام‌تصاویر (Dissolve) است .


میز مونتاژ ۱۶ میلیمتری


میز مونتاژ ۳۵ میلیمتری

ن

نئورئالیزم Neorealism

«نئورئالیزم» (جنبش واقع‌گرای جدید رایج درسینمای ایتالیا در دهه‌ی ۴۰) دراصل به شیوه واقع‌گرای (Verismo) سینمای ایتالیا بین سالهای ۱۹۱۳ تا ۱۹۱۶ بر می‌گردد که فیلم‌های ایتالیایی تحت تأثیر نوشته‌های رئالیست ادبیات سیسیلی قرن نوزدهم، به مسایل انسانی برزمینه‌های طبیعی می‌پرداخت. سینمای بعد از جنگ جهانی دوم درایتالیا به‌صورت یک جور واکنش درمقابل فیلم‌های به اصطلاح تفریحی و مشغولیاتی سبک دوره‌ی فاشیست، از نو به‌شیوه‌ای واقع‌بینانه رو آورد. در دوره‌ی رواج فاشیزم، سینما یک جور وسیله‌ی سرگرمی پوچ وبی فکرو یا آلت تبلیغاتی در دست حکومت بود. «موسولینی» که سینما را منبرتبلیغاتی مؤثری میدانست به قصد ایجاد یک هالیوود دوم، مرکزفیلمسازی «رم»، چینه‌چیتا (Cine Cita «شهرسینمایی») را درسال ۱۹۳۷ بوجود آورد. تعداد فیلم‌های ساخته شده از ۷ فیلم درسال ۱۹۳۰ به ۸۰ فیلم در ۱۹۳۹، اوج فاشیزم رسید، امااین فیلمها که زیرسانسورشدید قرارداشتند بیشتربه ادبیات قرن نوزدهم، مفاخر تاریخی گذشته، ماجراهای کمدی ویا روابط عشقی طبقه‌ی مرفه (فیلم‌های معروف به «تلفن سفید») می‌پرداختند که ربطی با واقعیات و اتفاقات روز نداشتند.

اصطلاح «نئورئالیزم» را اولین بار منتقدی به اسم «پیتر آنجلی» (Pietrangeli) درسال ۱۹۴۲ در وصف فیلم «وسوسه» (Ossessione) اثر «لوکینو ویسکونتی» (L. Visconti) (۱۹۴۲) بکار برد. «وسوسه» که مورد دستبرد

شدید سانسور قرار گرفت در چند جلسه به‌طور محرمانه به صورت کامل نشان داده شد و شیوه‌ی واقع گرای بیان و اصالت فضای اجتماعی و شخصیت‌هایش در فیلمسازان جوان شدیداً اثر گذاشت . «ویتوریو دسیکا» (V. De Sica) وسناریست او «چزاره زاواتی‌نی» (C. Zavattini) درتجسم زندگی طبقه‌ی متوسط در فیلم « بچه‌ها مراقب ما هستند » (I Bambini Ci Guardano) (۱۹۴۲) همین شیوه‌ی بی پرده و بی ملاحظه را در پیش گرفتند . اما اوج شکوفایی نئورئالیزم با فیلم‌های سه گانه‌ی « روبرتو روسلینی » (R. Rossellini) فرا رسید:«رم شهر بی‌حفاظ» (Roma, Cita Aperta) (۱۹۴۵)،«پاییزا» (Paisa) (۱۹۴۷) ، « آلمان ، سال صفر » (Germania, Anno Zero) (۱۹۴۷) ، سه فیلمی که به دوران جنگ ، آزاد شدن ایتالیا و بازسازی مملکت بعد از جنگ می‌پرداخت . این فیلم‌ها با حداقل وسایل و در محیط واقعی و با استفاده از آدمهای کوچه (درکنار بعضی هنرپیشه‌های حرفه‌ای) و دوربین روی دست گرفته شده بود وحال وروز مردم گرفتار در شرایط آن روزها را با صراحت و آنیت و بدون هیچ نوع احساسات رقت انگیزی منتقل می کرد.صراحت و زمختی این فیلم‌ها در ایتالیای آن زمان اثر چندانی نکرد ولی در بعضی محافل خارج شوری برانگیخت.

فیلم‌های دیگر نئورئالیستی این دوره بیشتر به جنگ می‌پرداختند ولی بعد جنگ جای خودرا به اثرات ناشی از آن مثل فقرو بیکاری وبعد سایر مسایل اجتماعی داد . مشخص‌ترین فیلم‌های این دوره آثار زیر بودند «بی ترحم» (Senza Pieta) اثر «آلبرتولاتوادا» (A. Lattuada) ، (۱۹۴۷) « واکسی »





بالا: لوکینو ویسکونتی
پائین: پیترو جرمی







(بالا): دزدان دوچرخه ــ ویتوریو دسیکا ، ۱۹۴۶
(پائین ــ راست) بی ترحم ــ آلبرتو لاتوادا ، ۱۹۴۷ ــ (پائین ــ چپ): اومبرتو. د ــ ویتوریو دسیکا، ۱۹۵۲







(بالا): زمین میلرزد ــ لوکینو ویسکونتی، ۱۹۴۸
(پائین ــ راست): واکسی ــ ویتوریو دسیکا، ۱۹۴۶ (پائین ــ چپ):
پائیزا ــ روبرتو روسه‌لینی، ۱۹۴۷

(Sciuscia) ، (۱۹٤٦) و «دزدان دوچرخه» (Lardi di Biciclette) (۱۹٤۸) هر دو اثر «دسیکا» ، «زمین میلرزد» (La Terra Trema) (۱۹٤۸) اثر « ویسکونتی» ، « راه امید » (Il Camino Della Speranza) (۱۹٤۹) اثر « پیتروجرمی» (Pietro Germi) ، «شکار فاجعه‌آمیز » (Caccia Tragica) (۱۹٤۷) و «برنج تلخ» (Riso Amero) (۱۹٤۹) هردو اثر « جوزپه دسانتیس » (G. De Santis) این فیلم‌ها به‌خصوص به‌جهت تفاوت کلی‌ای که با محصولات هالیوودی داشت در غرب هم به صورت یک پدیده‌ی متنوع ، هیجانی برانگیخت.

در دهه‌ی ۱۹۵۰ جنگ و مسایل ناشی از آن از شدت وحدت افتاد وعامه از فیلم‌های واقع‌گرای زشتی نما خسته شد . فیلم‌های «معجزه در میلان» (Miracolo A Milano) (۱۹۵۱) و «اومبرتو-د» (Umberto D.) (۱۹۵۲) هر دو اثر «دسیکا» کمابیش پایان دوره‌ی جنبش نئورئالیستی سینمای ایتالیا را مشخص می‌کند . این جنبش گرچه عمری کوتاه داشت ولی اثرش دورگیرو وسیع بود و نوعی نحوه نگاه ساده و غیر احساساتی و واقع‌گرا و شیوه عمل فیلمسازی (استفاده از زمینه‌های واقعی و آدمهای واقعی و وسایل محدود) را در بین فیلمسازان خیلی ازکشور-های جهان سبب شد نظیر « ساتیا جیت‌رای» (S. Ray) که هنوز درهندوستان این شیوه را ادامه می‌دهد .





بالا: روبرتو روسلینی
پائین: ویتوریو دسیکا

نرم کردن تصویر **Diffusion**

فیلمبرداری به شیوه‌ای که در آن جزییات و خطوط ریز تصویر کمی محو باشد. این شیوه در فیلم‌های قدیمی موقع فیلمبرداری

از تصاویر درشت در صحنه‌های عاشقانه و احساساتی ، زیاد به‌کار می‌رفت، و نیز در فیلمبرداری از چهره‌ی هنرپیشه‌های پا به‌سن گذاشته، که با این شیوه چین‌وچروک صورت محو می‌شد. دراین روش «دیفوزر» صافی محو کننده‌ای روی عدسی دوربین فیلمبرداری قرار می‌گرفت ، منتها در نقاطی که لازم بود جسم واضح جلوه‌کند (مثلا چشم‌های هنرپیشه) صافی را سوراخ می‌کردند.





نسبت ابعاد Aspect Ratio

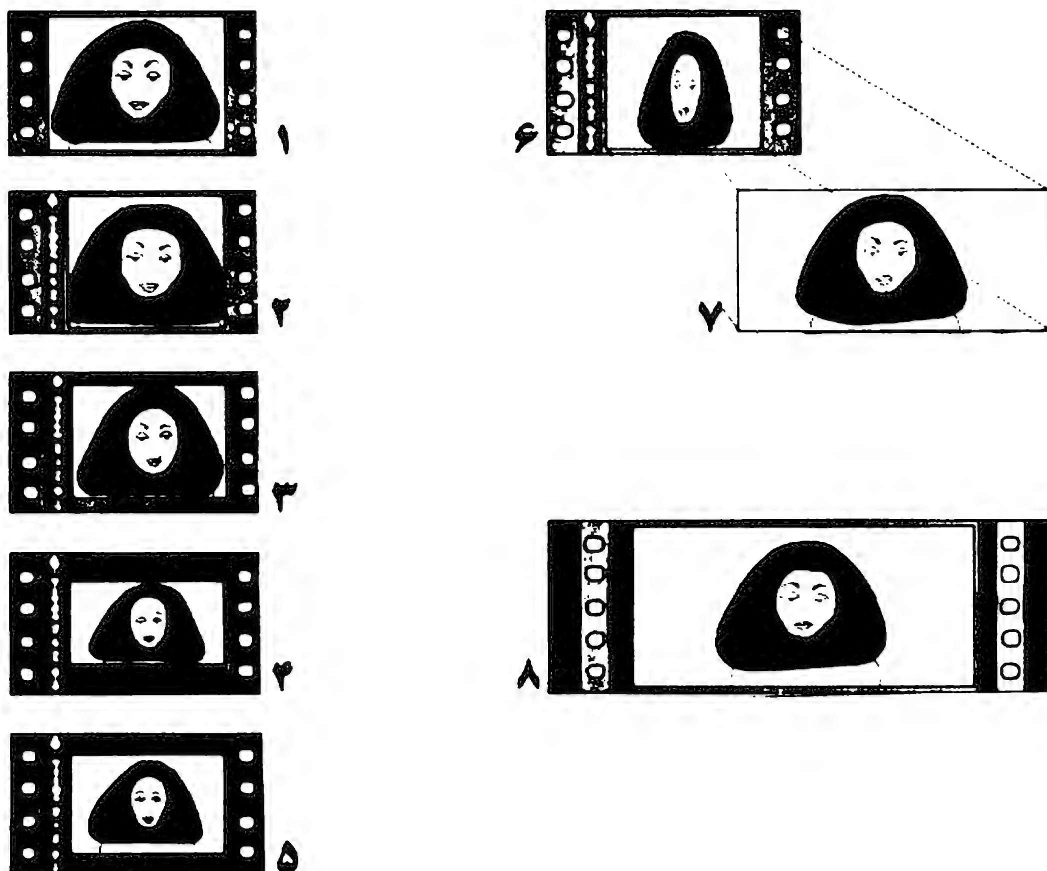
نسبت بین طول و عرض پرده‌ی سینما (یا تصویر روی پرده سینما). درسالهای اولیه و تا پس از ظهور سیستم‌های فیلمبرداری مخصوص نمایش بر پرده‌ی عریض، نسبت طول و عرض پرده سینما ۱/۳۳ به ۱ بود.
نسبت ابعاد بعضی از شیوه‌های رایج نمایش به شرح زیر است : سینماسکوپ (با صدای استریو) : ۲/۵۵ به ۱
سینماسکوپ (با صدای معمولی) ۲/۳۵به۱

سوپرسکوپ	۲/۱و۱/۳۵به۱
اولترا پاناویژن	۲/۷به۱
تاد - ای - او	۲/۲به۱
ویستاویژن	۱/۸۵به۱

نظریه مؤلف Auteur Theory

نظریه‌ای انتقادی که در دهه‌ی پنجاه بین نقد نویسان سینمایی فرانسه اشاعه یافت و بتدریج منتقدان سایرکشورهای جهان پی آنرا گرفتند. به‌موجب این نظریه فیلمساز را باید در تداوم سایه‌های رایج آثارش و تکوین و تحول این سایه‌ها در طی کار او سنجید و

بالا: نیکلاس ری ــ پائین: اتوپره مینجر، از جمله فیلمسازانی که با حمایت منتقدان فرانسوی پیرو «نظریه مؤلف»، به عنوان سینماگران اندیشمند وقابل تعمق معرفی شدند.



نسبت ابعاد (طول و عرض) تصویر فیلم (دهانه یا دریچه دستگاه نمایش):

۱ ــ فیلم صامت: ۱/۳۳ به ۱ (اگر طول تصویر ۱/۳۳ متر باشد عرض آن ۱ متر خواهد بود)

۲ ــ فیلم های ۳۵ میلی متری ناطق اولیه: ۱/۲ به ۱

۳ ــ فیلم ۳۵ میلی متری استاندارد شده: ۱/۳۳ به ۱

٤ ــ فیلم ۳۵ میلی متری برای نمایش بر پرده عریض با استاندارد آمریکائی: ۱/۸۵ به ۱

۵ ــ فیلم ۳۵ میلی متری برای نمایش بر پرده عریض با استاندارد اروپائی: ۱/٦٦ به ۱

٦ و ۷ ــ فیلم ۳۵ میلی متری با تصویر فشرده شده بوسیله عدسی آنامورفیک (شماره ٦) با نسبت ۲ به ۱، با تصویر تابانده شده بر پرده (شماره ۷) با نسبت ۲/۳۵ به ۱

۸ ــ فیلم ۷۰ میلی متری غیر آنامورفیک (فشرده نشده) با چهارباند صدای مغناطیسی با نسبت ۲/۲ به ۱

نه طبق معمول گذشته فیلم را به‌طور منفرد و مجزا از سایر کارهای فیلمساز . به‌عقیده‌ی این منتقدان فیلم یک کار جمعی ولی یک اثر فردی است وفیلمسازان‌آفریننده ، مهر شخصیت و جهان‌بینی وگاه سبک تصویری خاص خودرا بر اثر می‌زنند و در کارهای آنان یک خط تفکر و یک سلسله مایه‌های خاص وجود دارد و منتقد باید این مایه‌ها را گاه از وراء اثر واز پشت ظاهر و خط قصه از درون فیلم و مخصوصاً از « میزان سن» Mise - en - Scene (رجوع شود) استخراج کند.... این خط‌مشی انتقادی را در نیمه‌ی دوم دهه چهل مخصوصاً بعد از اشاعه‌ی مجدد فیلم‌های آمریکایی در فرانسه بعد از جنگ آندره بازن A. Bazin در مقابل تلقی جاری از فیلم خوب یعنی فیلم جدی یعنی فیلم درام ویعنی موضوعهای مهم انسانی وبازی‌های هنرپیشگان‌معروف‌بنیادگذاشت و در دهه‌ی پنجاه به‌وسیله‌ی منتقدان جوان مجله‌ی «دفترهای سینما» Les Cahiers du Cinema مثل « گدار » ، « فرانسواتروفو » F. Trufeau « کلودشابرول» C. Chabrol و « اریک‌رومر » E. Rohmer با حرارت و صمیمیت دنبال شد. همین منتقدان بودند که براساس نظریات خویش دراواخر دهه‌ی پنجاه جنبش سینمایی«موج‌نو» « La Nouvelle Vague » (رجوع شود) را به‌وجودآوردند .

با حمایت این‌منتقدان فیلمسازانی که قبلا آثارشان به خاطر مفرح بودن جدی گرفته نمی‌شد، مخصوصاً فیلمسازانی آمریکایی و سازندگان فیلم‌های جنایی، وسترن، موزیکال و حادثه‌ای به دنیا به عنوان فیلمسازان نخبه واندیشمند وقابل‌تعمق‌معرفی شدند به‌خصوص کسانی‌نظیر«آلفرد هیچکاک» A. Hitchcock ، «وینسنت‌مینلی» V. Minnelli ، «نیکلاس ری» N. Ray ، « اتوپره‌مینجر » O. Preminger ، « هوارد هاوکز» H. Hawks ، «سیموئل‌فولر» S. Fuller «جری لوئیز» J. Lewis وخیلی‌های دیگر.....

نگاتیو (فیلم منفی) **Negative**

نسخه‌ی منفی فیلم که قسمت‌های تاریک و روشن بر آن معکوس ثبت شده وپس ازچاپ از روی‌آن ، نسخه مثبت (Positive) به‌دست می‌آید .

نما **Shot**

مقدار تصویری که دوربین فیلمبرداری بدون قطع از یک صحنه می‌گیرد . «نما» کوچکترین واحد ساختمان فیلم است و یک فیلم از «نما» های متعدد (حدود ۶۰۰ تا ۱۰۰۰ « نما ») تشکیل می‌شود . «نما» به حسب دور یا نزدیک بودن‌دوربین‌فیلمبرداری به « موضوع » به‌انواع مختلف تقسیم می‌شود

«نما»ی خیلی دور Extreme Long Shot
«نما»ی دور Long Shot
«نما»ی متوسط Medium Shot
«نما»ی نزدیک (یا درشت) Close Shot (Close Up)
«نما»ی خیلی نزدیک Extreme Close Up

«نما»یی که با دوربین متحرک (سوار برارابه یا روی ریل و غیره)گرفته شود، Tracking Shot یا Travelling Shot خوانده میشود .

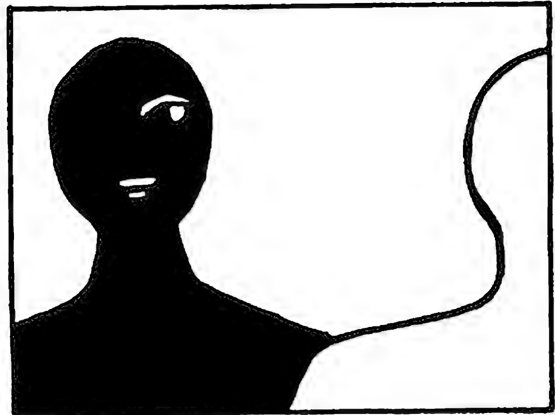
(به‌هرکدام از اصطلاح‌های بالا برای توضیح بیشتر رجوع شود)

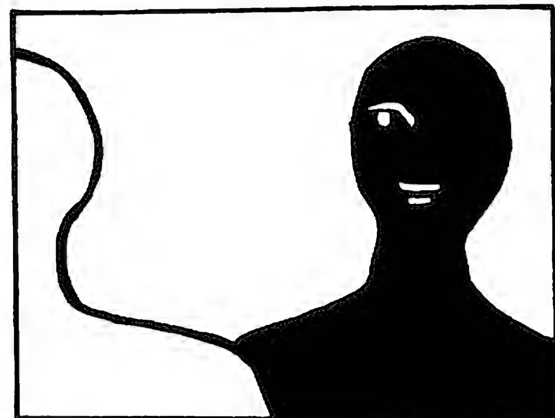
✓ «نما»ی آرشیوی Library Shot

به « نمای بایگانی » (Stock Shot) رجوع شود.

✓ «نما»ی از روی شانه
Over - the - Shoulder - Shot

«نما»یی که معمولا در صحنه‌های گفتگو به‌کار می‌رود . به‌این ترتیب که دوربین از بالای شانه و پشت یکی از دوطرف ، صورت یا نیم تنه طرف مقابل او را نشان می‌دهد، و این کارضمن گفتگوی آندو به‌طور متناوب تکرار می‌شود .





«نما»ی گرفته شده از بالای شانه .
شیوه‌ای برای فیلمبرداری صحنه‌های گفتگو، که تصویر هر یک از طرفین به تفاوت از بالای شانه طرف دیگر نشان داده می‌شود.

✓ «نما»ی بایگانی Stock Shot

استودیوهای فیلمسازی معمولا دارای بایگانی مفصلی هستندکه در آن انواع و اقسام « نما »های مختلف مربوط به صحنه‌ها و وضعیت‌ها و مناظر کلی وجود دارد (نظیر طلوع یا غروب آفتاب ، نشستن یا بلند شدن هواپیما ، منظره‌ی عمومی دریا ، کوهستان ، صحرا، یک خیابان شلوغ ، آسمان ابری، رژه‌ی سربازان ، «نما»ی معرف شهرهای بزرگ و معروف جهان و صدها موضوع دیگر) ، «نما»-هایی که قبلا برای فیلم‌های دیگری گرفته شده و به کار رفته‌اند و وقتی که در فیلمی وجودآنها لازم شود از بایگانی درمی‌آورند و در فیلم می‌گنجانند . به‌این نوع «نما» هم‌چنین Library Shot هم می‌گویند.

✓ «نما»ی پوششی‌دار Matte Shot

نوار فیلمی که قسمتی از کادر تصویر آن دارای پوششی است که نور از آن رد

نمی‌شود. وقتی که این نوار پوشش‌دار بانوار فیلمی که بر آن تصویری عادی گرفته شده، یک جا چاپ شود، درطول این تکه‌ی فیلم، قسمت‌هایی پوشیده می‌ماند. روی این‌قسمت‌های پوشیده مانده بعداً می‌شود تصویردیگری را (که جداگانه گرفته شده) چاپ کرد. اگر این قسمت‌های پوشیده مانده در طول آن تکه‌ی فیلم از یک کادر به کادری دیگر جابجا و کوچک وبزرگ شود ویا حرکت کند، این سلسله مراتب را «پوشش متحرک» (Travelling Matte) می‌گویند.

«مات» در واقع جانشینی است برای شیوه‌ی «بک پروجکشن» یا «نمایش از روبرو» (به مبحث Back, Front Projection رجوع شود)، یعنی وسیله‌ایست برای اینکه دوتصویر که جداگانه فیلمبرداری شده‌اند روی هم یا کنار هم طوری قرار بگیرند که به نظر برسد جزء یک منظره‌ی واحد هستند. مثل آدمها برزمینه‌ای ازطبیعت، آدمها در داخل اتوموبیل یا قطار وپشت سرشان منظره بیرون، که آدمها جدا وآن منظره پشت سرجدا فیلمبرداری‌شده‌اند و بعداً روی هم قرار می‌گیرند. فرق «مات» با «نمایش فیلم از پشت یا از روبرو» آن است که «مات» در لابراتوار و موقع چاپ انجام می‌گیرد و تصویر زمینه پشت سر تمیزتر و واضح‌تر است و این عمل پر امکان‌تر و کم دردسرتر است. چون موقع فیلمبرداری از یک قسمت صحنه، زمینه‌ی پشت سر که قراراست بعداً بر آن تصویری جداگانه چاپ شود زمینه‌ای به رنگ آبی یا رنگ زرد است، به‌شیوه‌ی «پوشش»، شیوه‌ی «پرده آبی» (Blue Screen) یا «پرده‌زرد» (Yellow Screen) هم می‌گویند.

«نما»ی تعقیبی **Follow Shot**

«نما»ی متحرک. «نما»یی که موضوع فیلمبرداری در آن دنبال می‌شود. به‌این نوع «نما» Tracking Shot هم می‌گویند.

✓ **«نما»ی تمام قد** **Full Shot**

«نما»یی که در آن تمامی پیکر مشخص دیده شود، معادل با Medium Long Shot

✓ **«نما»ی خیلی درشت** **Extreme Close-up**

«نما»یی درشت‌تر و نزدیک‌تر از «نما»ی نزدیک (Close-up). اگر «نما»ی درشت مثلا چهره‌ای را نشان بدهد، «نما»ی خیلی درشت جزیی از این چهره، مثلا لب‌ها یا چشم‌ها، خواهد بود.... به‌این «نما»، «نمای جزئیات» (Detail Shot) هم می‌گویند.

✓ **«نما»ی خیلی دور** **Extreme Long-Shot**

«نما»یی دورتر و ریزتر از «نما»ی دور (Long - Shot) مثلا اگر «نما»ی دور یک خانه را نشان بدهد، «نمای خیلی دور» این خانه را با محوطه‌ی اطرافش مثلا در وسط صحرا یا جنگل نشان خواهد داد.

✓ **«نما»ی درشت** **Close-up**

«نما» یا تصویر درشتی که دوربین فیلمبرداری از فاصله‌ی نزدیک از «موضوع» می‌گیرد. صورت یک شخص، دستهای یک‌انسان، کتابی روی میز، یک‌گلدان گل

(به‌اختصار .C.U) نوع دیگر «نما»ی‌درشت، «نما»ی خیلی درشت (Big Close-up یا Extreme Close-up) است که درشت‌تر و نزدیک‌تر از «نما»ی نزدیک است ، (مثل «نما»ی جزیی از صورت ، چشم‌ها یا لب‌ها) به «نما»ی خیلی درشت ، « نمای جزئیات » Detail shot هم می‌گویند .

«نما»ی دور، «نما»ی عمومی Long Shot

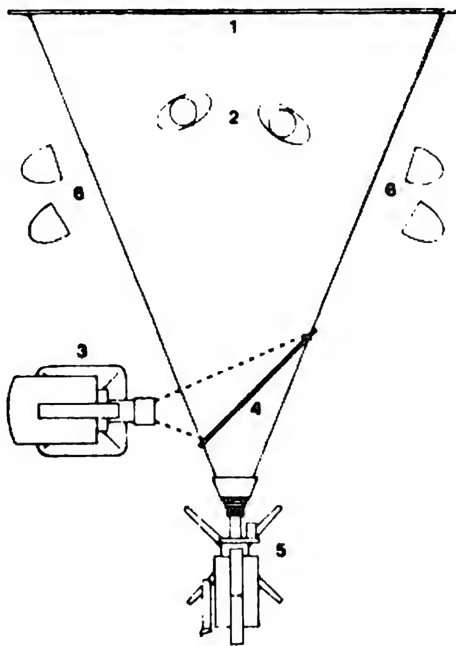
«نما»یی که حداقل تمام هیکل موضوع فیلمبرداری وگاه کمی بیشتر را در بر بگیرد.

«نما»ی دونفره Two-Shot

«نما»یی که درآن دو نفر با هم (معمولا نیم‌تنه) نشان داده شوند .

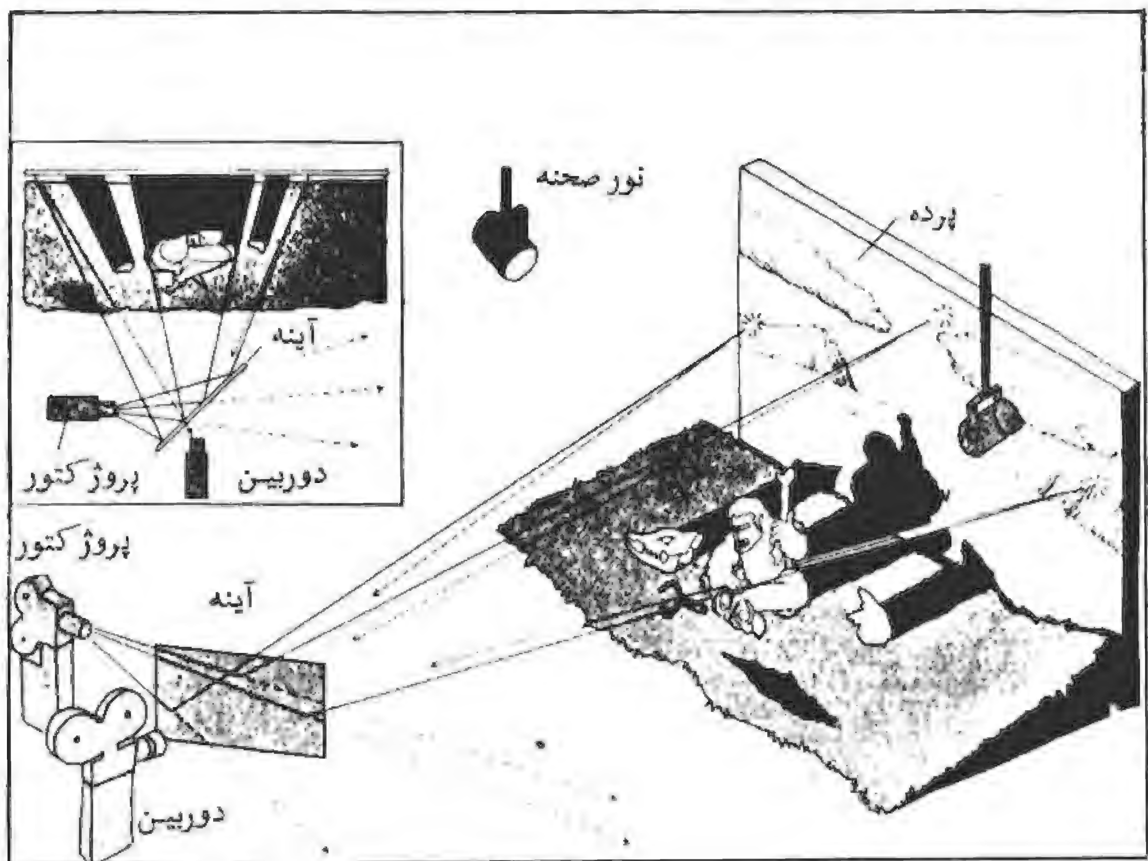
نمایش فیلم (۱) Exhibition

مرحله‌ی بعد از تولید (Production) وتوزیع (Distribution) فیلم، نمایش دادن فیلم برای عامه‌ی تماشاگر . نمایش دهنده معمولا اجاره‌دار یا صاحب سالن سینماست . هرجا که کنترل فیلم در دست توزیع کننده و تهیه کننده‌های عمده نباشد و فیلم در تعدادی سینمای تحت اختیار مؤسسات فیلمساز بر انتخاب عامه تحمیل نشود، هرجا که نمایش‌دهنده‌های منفرد و مختار بیشتر باشند، فرهنگ سینمایی بیشتر رشد می کند. نمونه‌ی یک‌چنین وضعیتی در فرانسه وجود دارد.



در نمای فوق طرحی از طریقه تاباندن فیلم از روبرو را ملاحظه می کنید: در مقابل پرده نمایش (شماره ۱) هنرپیشه‌ها (شماره ۲) را قرار می دهند. دستگاه نمایش (شماره ۳) فیلمی را که قبلاً از صحنه یا منظره‌ای گرفته شده بر یک آینه (شماره ٤) می تاباند. این آینه دو روست، یعنی هم خاصیت آینه دارد و هم شیشه، سطحی که بطرف پرده نمایش قرار دارد مثل آینه عمل می کند، یعنی تصویری را که بر آن تابانده شده بر پرده نمایش (شماره ۱) منعکس می کند. دوربین فیلمبرداری (شماره ۵) از وراء سطح دیگر آینه که مثل شیشه عمل می کند هنرپیشه‌ها و منظره‌ای را که پشت سر آنها قرار دارد فیلم می گیرد. (شماره ٦ ــ چراغ های روشن کننده صحنه و هنرپیشه‌ها هستند.)





بالا: نمائی از فیلم «اودیسه فضائی ۲۰۰۱» ـ راز کیهان ـ صحنه اخیر بطریقه «نمایش از روبرو» فیلمبرداری شده است.
پائین: نحوه فیلمبرداری (صحنه‌ای که تصویرش در فوق درج شده) در طرحی ملاحظه می کنید.

نمایش فیلم (۲) Projection

نمایش دادن فیلم به‌وسیله‌ی تاباندن آن بر پرده‌ی سینما. نمایش دهنده‌ی فیلم (در اصطلاح ایرانی «آپاراتچی») را Projectionist می‌گویند.

نمایش فیلم از روبرو Front Projection

شیوه‌ای در فیلمبرداری، ترکیب یک صحنه‌ی زنده و صحنه‌ای که قبلا فیلمبرداری شده (و فیلم آن بر پرده‌ای شفاف تابانده می‌شود) و فیلمبرداری از مجموع ایندو (هم چنین به مبحث «بک پروجکشن» Back Projection رجوع شود). فرق این شیوه با شیوه‌ی نمایش فیلم از پشت آن است که در اینجا، همانطوری که از اسمش پیداست، فیلم را از روبروی هنرپیشه یا موضوع فیلمبرداری (ونه از پشت سر) می‌تابانند، به‌این‌ترتیب که در کنار دوربین فیلمبرداری و بازاویه‌ی ۹۰ درجه نسبت به آن یک دستگاه نمایش فیلم قرار دارد که فیلمی را که قبلا گرفته شده (و قرار است که منظره‌ی زمینه و پشت سر هنرپیشه‌ها باشد) به آینه‌ای می‌تاباند که یک طرفش جیوه مالیده شده و تصویر را منعکس می‌کند و در عین حال خاصیت شیشه دارد که نور را از خود عبور می‌دهد. تصویر قبلا فیلمبرداری شده، به‌سطح جیوه‌دار و منعکس کننده‌ی آینه می‌خورد و از آینه به روی پرده‌ی نمایش که پشت سر هنرپیشه قرار دارد می‌افتد. دوربین فیلمبرداری از وراء سطح شیشه‌ای آینه (که این سمتش که رو به دوربین است به صورت شیشه عمل می‌کند و نور را عبور می‌دهد) از هنرپیشه و پرده‌ای را که پشت سر اوست و منظره برآن تابیده، فیلم می‌گیرد. ضمناً سایه‌ای را که بدن هنرپیشه بر سطح پرده انداخته است با نورهایی که از دو طرف پرده می‌تابانند محو می‌کنند. این روش فعلا معمول‌تر از روش نمایش فیلم از پشت است چون در استودیوی فیلمبرداری جای کمتری را اشغال می‌کند.

نمایش فیلم از پشت Rear Projection

به اصطلاح «بک پروجکشن» (Back Projection) رجوع شود.

✓ «نما»ی کلی Master Shot

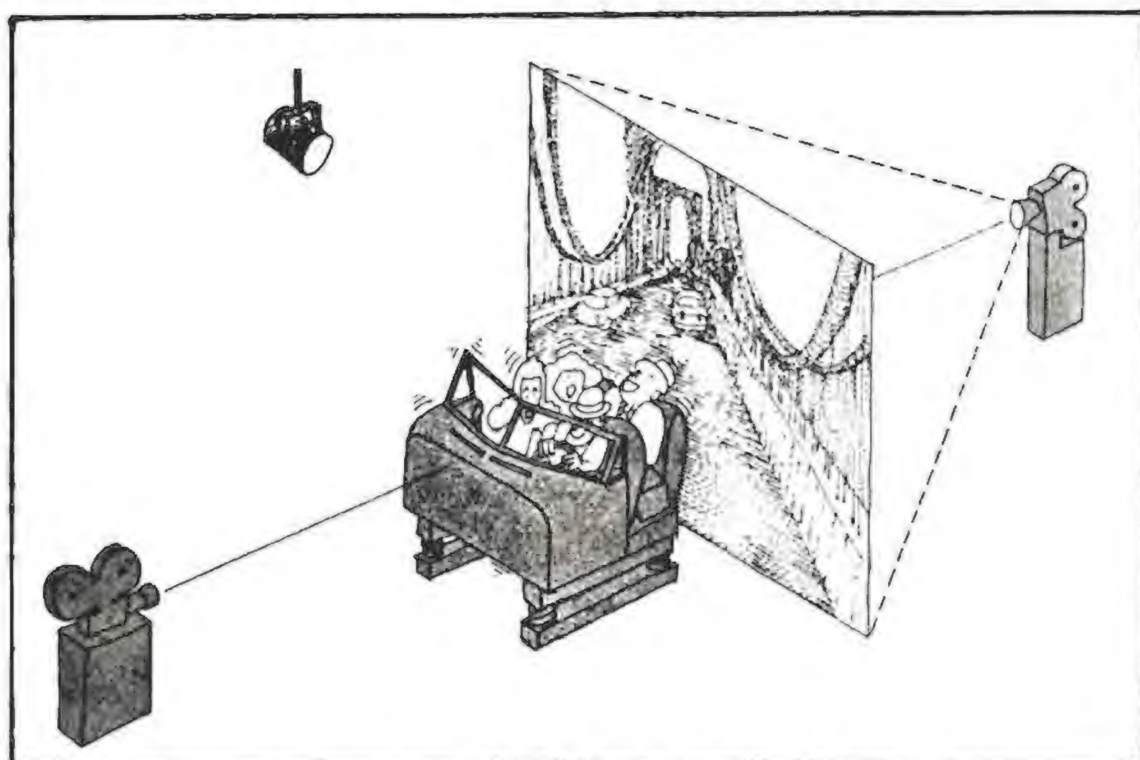
یک «نما»ی عمومی از صحنه، نمای دور و در برگیرنده تمامی صحنه. یک برداشت (Take) طولانی از تمامی صحنه به صورت «نما»ی عمومی، کار گردآوری «نما» های نزدیک‌تر را آسان می‌سازد. متصدی تدوین هرجا که کارش لنگ شد از این نما استفاده می‌کند.

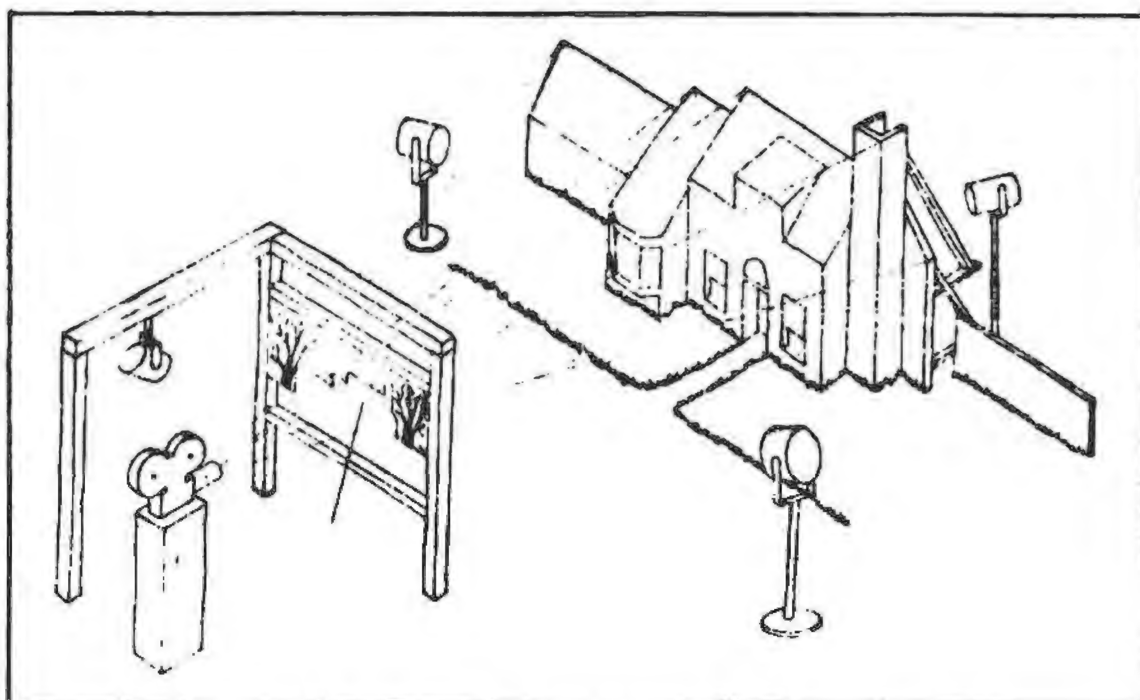
✓ «نما»ی لایی Insert

«نما»یی درشت از یکی از جزییات صحنه (Detail Shot) که اهمیت عمده‌ای در جریان وقایع صحنه دارد وخبر یا اطلاع مهمی می‌دهد ومیان وقایع‌ظاهر می‌شود. مثل«نما»یی از یک نامه، یک کلید، یک فنجان، یک کارد.

✓ «نما»ی متحرک (۱) Tracking Shot

«نما»یی که بادوربین متحرک گرفته





بالا: نمایش فیلم ازپشت.

پائین: نمای شیشه‌ای یا «نمای»ی قسمتی برشیشه نقاشی شده.

شود.دوربین ممکن است بر ارابه‌ای که روی ریل حرکت می‌کند سوار باشد ویا ارابه روی ریل نباشد و بر چرخ های لاستیکی حرکت داده شود.
Tracking همان معنی Dollying و Trucking را دارد .

«نما»ی متحرک (۲) Travelling Shot

«نما»ی گرفته شده با دوربین متحرک . «نمایی» که طی آن دوربین (سوار بر ارابه یا در داخل اتوسوبیل وغیره)«موضوع» متحرکی را همراهی می‌کند ، برابر با Tracking Shot

«نما»ی متوسط Medium Shot

« نمائی » حد فاصل بین «نما»ی دور و «نما»ی نزدیک.

«نمای»ی مدل Model Shot

«نما»یی که در آن از نمونه های کوچک (ماکت) اجسام استفاده و به جای جسم بزرگ اصلی ارائه شده باشد. یک جور حقه‌ی سینمایی است ، مثل دریایی که بر آن ظاهراً کشتی‌ها (ولی در واقع نمونه های کوچک) آنها شناور باشند ، پلی که منفجر می‌شود ، آسمانخراشی که فرو می‌ریزد، وغیره .

«نما»ی معرفی کننده Establishing Shot

یک « نما»ی دور و عمومی کـه معمولا در شروع صحنه بیاید وکارش معرفی وضعیت کلی، تثبیت موقعیت کلی صحنه است ، مثل «نما»یی از یک مهمـانی ، یک خانه ، یک مسابقه اسبدوانی و غیره .

«نما»ی نقاشی شده روی شیشه Glass Shot

یکی از « اثرات عینی» و به اصطلاح حقه‌های سینمایی (به Effects رجوع شود) که در آن قسمتی از صحنه‌ای که قرار است فیلمبرداری بشود روی سطحی شیشه‌ای نقاشی می‌شود و جلوی دوربین فیلمبرداری قرار می‌گیرد، جوری که صحنه را پر کند. (مثلا قسمت پائین صحنه نمایی از یک ساختمان است که با ابعاد طبیعی وجود دارد ـ خواه دکور وخواه واقعی ـ دوروبر این ساختمان را که قرار است دارو درخت باشد و در اصل وجود ندارد روی شیشه نقاشی می کنند واین نقاشی را نزدیک‌تر به‌دوربین ، جوری که ابعادش با ابعاد منظره واقعی که عقب‌تر قرار گرفته مطابق شود، قرار می‌دهند واز هردو فیلم می‌گیرند.

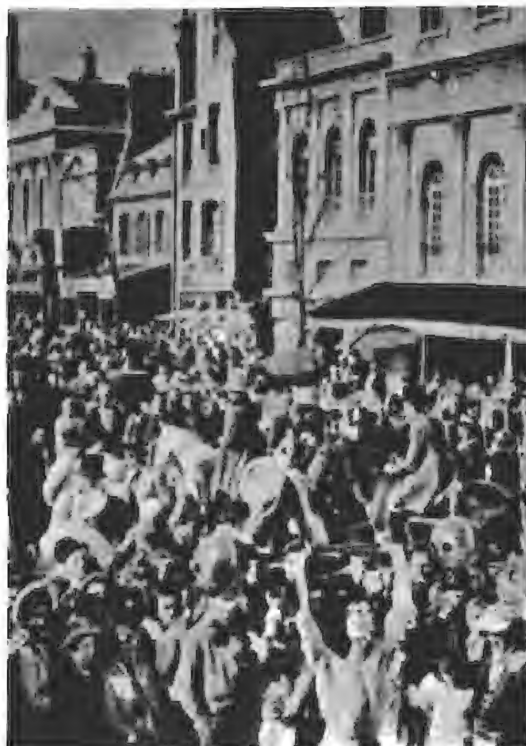
«نما»ی نقطه‌نظر Point-of-View Shot

«نما»یی که صحنه را از دریچه‌ی دید و نقطه‌نظر یکی ازشخصیت‌های‌فیلم نشان‌بدهد. بطورخلاصه به این «نما» .P.O.V هم اطلاق می‌شود .

«نما»ی واکنشی Reaction Shot

«نما»یی که واکنش شخص یا اشخاصی

را که ناظر واقعه‌ای هستند نشان می‌دهد.
معمولا برای ایجاد انتظار و دلهره‌ی بیشتری در بیننده و هیجان بیشتری به واقعه بخشیدن در یک یا چند «نما»، چهره‌ی کسانی که به واقعه واکنش نشان می‌دهند ارائه می‌گردد و بعد خود واقعه که در جریان اتفاق است.



«نما»ی هوائی **Aerial Shot**

نمایی که دوربین فیلمبرداری از هوا، از ارتفاع نسبتاً زیاد، از بالای جرثقیل مخصوص فیلمبرداری، از داخل هواپیما و یا هلیکوپتر می‌گیرند.

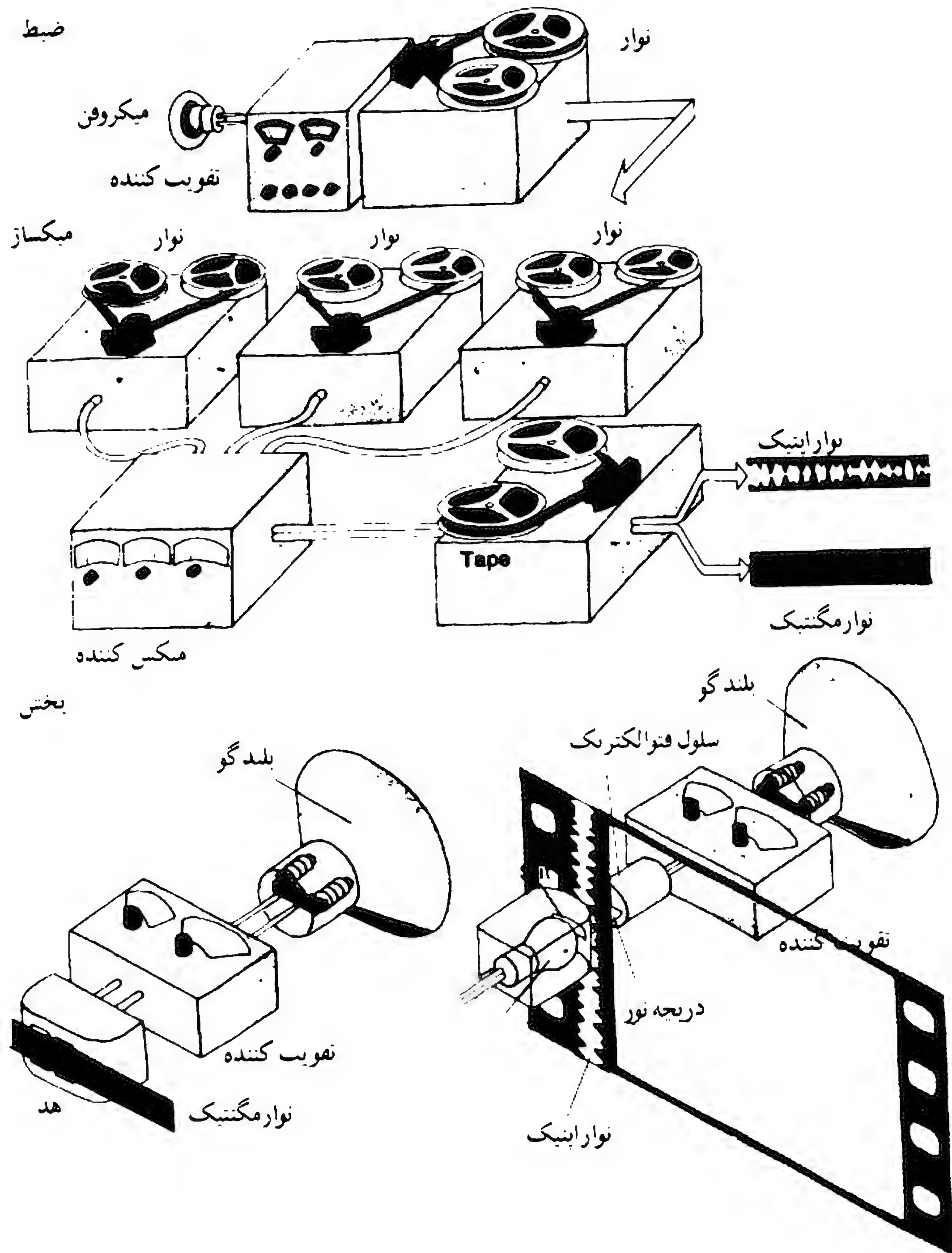
نمره‌بندی (اتالوناژ) **Grading**

سلسله مراتب اصلاح رنگ و میزان تاریکی یا روشنایی هر «نما» در جریان چاپ نسخه‌ی نهایی فیلم، به طوریکه فیلم از این لحاظ یکدست باشد. چون در جریان فیلم‌برداری گاهی بین گرفتن دو «نما»ی پشت سر هم (که در فیلم ظاهراً بلافاصله دنبال هم می‌آیند) فاصله زمانی زیادی می‌افتد، ممکن است میزان تاریک ـ روشنی یا رنگ دو «نما»ی پشت سرهم فرق کند. لابراتوار موقع چاپ فیلم این فرق‌ها و کم‌وزیادی‌ها را برطرف و فیلم را یکدست می‌کند جوری که اختلافی در رنگ و نور توی چشم نزند. به این اصطلاح Timing هم اطلاق می‌شود.

نوار **Track**

۱) نوارصوتی (خلاصه‌ی Sound Track)
۲) ریلی که دوربین و فیلمبرداری بر آن

تصویر بالا: نمای معرفی کننده (بچه‌های بهشت، مارسل کارنه ــ ۱۹۴۵)



نوار سر و صدای منفرفه فیلم ــ باندهای مختلف صدا (از قبیل دیالوگ، موسیقی، صداهای صحنه و غیره) با یکدیگر ترکیب می شوند و یک نوار مادر پدید می آورند که باند صدای اصلی فیلم را تشکیل می دهد. این باند اغلب به صورت اپتیک و گاهی هم به صورت مگنت ضبط می شود. صدای مگنت با استفاده از یک هد مگنت که به علائم الکترومگنتیک حساس است قابل شنیدن می شود. صدای اپتیک با استفاده از یک سلول فتوالکتریک که به مقدار نور منعکس شده از باند اپتیک حساس است قابلیت شنوائی پیدا می کند. نور لامپ تحریک کننده یک منبع نور یکنواخت است.

روی ارابه‌ای حرکت داده میشود .
۳) (To Track) حرکت دادن دوربین بر ارابه .

نوار سروصداهای متفرقه فیلم (ساندافکت)
Effects Track

صدای فیلم از سه نوار (Track) در اصل جداگانه ، تشکیل می‌شود . نوار گفتگوها (Dialogues) ، نوار موسیقی متن (Musical Score) ونوارسروصداهای متفرقه (Sound Effects) که این هر سه به وسیله‌ی متصدی تدوین صدا درآخر ، روی یک نوار صوتی واحد ترکیب (Mix) می‌شود.

نوار صدا **Sound Track**

صدای فیلم از سه نوع صدای مختلف تشکیل می‌شود(گفتگوها Dialogues - موسیقی متن - Musical Score - سروصداهای متفرقه Sound Effects) که هرکدام جداگانه تهیه و تنظیم و سپس روی یک نوار واحد ترکیب Mix می‌شود . این صدای ترکیب شده به باریکه‌ای درحاشیه‌ی فیلم که باریکه یا نوار صوتی باشد منتقل می‌گردد.
(هم چنین نگاه کنید به «دوربین صدابردار» Sound Camera).

نوار موسیقی **Music Track**

نوار یا باندی که روی آن فقط موسیقی فیلم ضبط می‌شود و بعداً با نوار گفتگوها Dialogues و نوار صداهای متفرقه - Sound Effects ترکیب Mix می‌شود و تشکیل نوار صوتی واحد فیلم Sound Track را می‌دهد .

نورآرک **Arc Light**

«آرک» درالکتریسته به‌نوار نورانی قوسی شکلی گفته می‌شود که از یک سلسله جرقه های به‌هم پیوسته مداوم تشکیل می‌شود. این جرقه ها از نزدیک شدن دوالکترود که از یک جور کربن(زغال) مخصوص ساخته شده‌اند به‌وجود می‌آید (دراصطلاح آپاراتچی‌های ایران به‌این الکترودها زغال گفته می‌شود). نور آرک که منبع روشنایی دستگاه‌های نمایش فیلم(آپارات) است ، نوری است قوی ، سفید و یکدست که یکدستی شدت آن با نزدیک شدن زغال ها به یکدیگر به طور خودکار و تدریجی حفظ می‌گردد. هم‌چنین در فیلمبرداری صحنه های وسیع از نوعی پروژکتور بزرگ استفاده می‌شود که به جهت به کار گرفتن الکترود- های کاربن برای ایجاد نوری قوی و سفید- رنگ در آنها، «آرک» نامیده می‌شوند. در سالهای اخیر استفاده از الکترودهای کاربن در پروژکتورهای نمایش و نور منسوخ شده و بجای آن از لامپهای مخصوص استفاده می‌شود که نوری مشابه « آرک»دارند.

نوراصلی صحنه **Key Light**

نور اصلی که برای روشن کردن صحنه موقع فیلمبرداری به کار می‌رود . (هم‌چنین نگاه کنید به « نورمکمل » Filler Light)

نور بیشتر ازمعمول **High Key Lighting**

شیوه‌ی نورپردازی به نحوی که « نور اصلی » سهم بسیار عمده‌ی روشنایی کل صحنه را تشکیل دهد و در نتیجه بین سایه و روشن در صحنه تضاد اندکی باشد. دراین شیوه‌ی نورپردازی به طور کلی روشنایی در

صحنه حاکم است. این طرز نوردادن به‌صحنه در عموم فیلم‌های قدیمی «هالیوود» رایج بود و هنوز هم درمورد اغلب فیلم‌های رنگی اعمال می‌شود. از این نوع نورپردازی با سفیدی و روشنایی زیادتر از معمول برای ایجاد حالات درامی خاص استفاده می‌شود. مثلا «فدریکوفلینی» این‌شیوه‌ی نور زیاد دادن به صحنه را در نمایش صحنه‌های خاطره و تخیل در فیلم «هشت‌ونیم» (۱۹۶۳) به کار برده بود.

نورپردازی Lighting

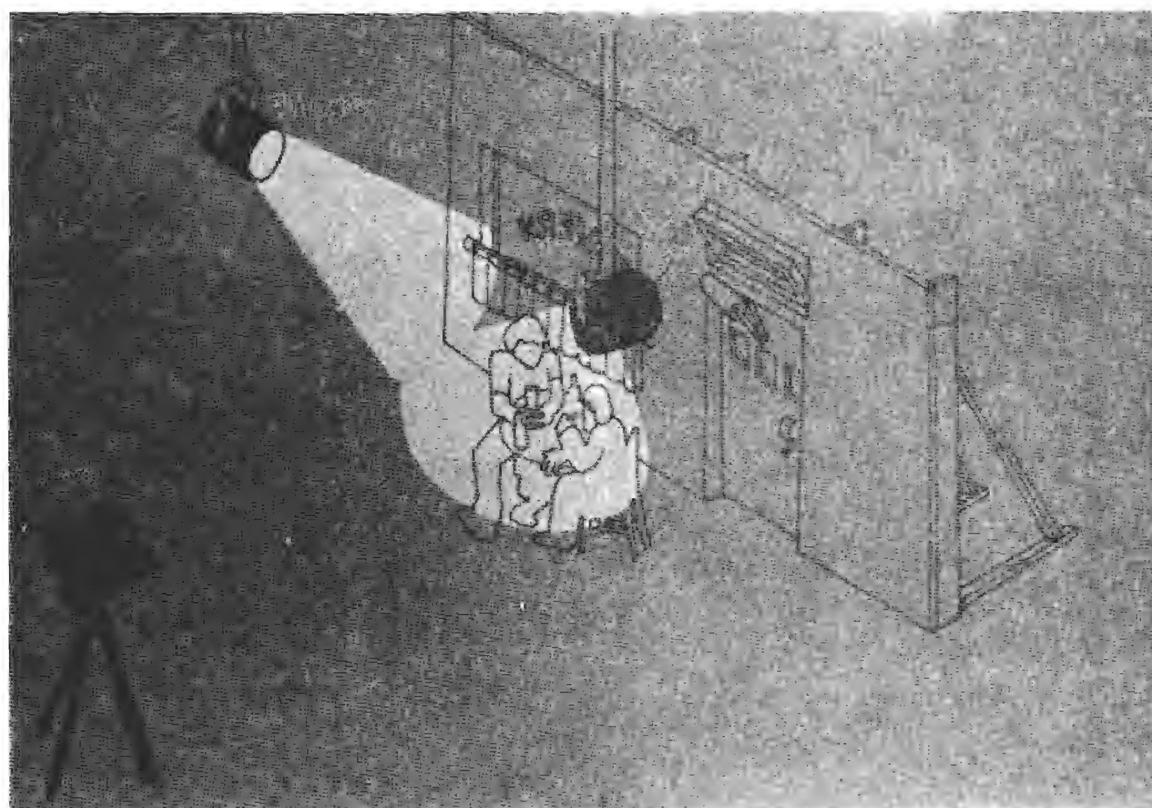
روشن کردن‌صحنه برای فیلمبرداری‌ازآن. فیلم‌های خام اولیه «حساسیت» (قابلیت جذب نور) کمتری داشتند. وچون فیلمبرداری به‌نور زیادی احتیاج داشت‌استودیوها را جوری می‌ساختند که تالار فیلمبرداری بتواند رو به آفتاب بگردد. برای همین هم محل اولین استودیوهای فیلمبرداری را در کالیفرنیا (هالیوود) قرار دادند که ناحیه‌ای اغلب آفتابی است.

اولین پروژکتور (نورافکن)های روشن‌کننده صحنه های فیلمبرداری، «زغالی» (Arc) و بعد لامپی بودند. بعدها چراغ های کوارتز (Quartz) (که با بخار جیوه کار می‌کند) ابداع شد که ساده‌تر و کوچک‌تر بود. این امر همراه با پیدایش فیلمهای «حساس» (Fast) که احتیاج به نور زیادی نداشت، کار فیلمبرداری را سهل‌تر وقابل انعطاف‌تر کرد به طوریکه حالا در خیلی از جاها صرفاً با «نور موجود» (Available Light) و بدون لامپ و نورافکن اضافی فیلم می‌گیرند و حتی فیلم رنگی حساسیتش به حدی رسیده که با نور شمع می‌شود فیلم گرفت. منتهاهرقدر نور صحنه بیشتر باشد، دیافراگم دوربین را می‌توان تنگ‌تر کرد و به‌صحنه عمق بیشتری داد (از زمینه‌ی دورتری می‌شود فیلم گرفت). نورپردازی وظیفه‌ی مدیر فیلمبرداری و یکی از جنبه‌های بسیار مهم و حساس فیلمسازی است ودر ایجاد شکل ظاهری فیلم و بخشیدن حس و حالت به آن نقش اساسی دارد.

نور دادن به‌فیلم Exposure

میزان نوری که موقع فیلمبرداری به فیلم می‌رسد به وسیله‌ی دیافراگم (Diaphragm) و میزان گشادی یا تنگی آن (F - Stop) و همچنین طول مدت باز ماندن دریچه‌ی دوربین و نور دیدن فیلم (Shutter Speed) کنترل می‌شود و به حسب این دو عامل متغیر است. در عکاسی اختیار نور دادن به‌فیلم بیشترست تا درسینما، درسینما چون در هر ثانیه ۲٤ کادر فیلم ازجلوی دریچه‌ی دوربین فیلمبرداری رد می‌شود وهر کادر فیلم به‌مدت یک بیست‌وچهارم ثانیه در مقابل دریچه‌قرار می‌گیرد و نور می‌بیند، دریچه به‌مدت زمان دو دهم ثانیه برای هر کادر فیلم باز است و برای حفظ عمق صحنه، دریچه به‌میزان حداقل تنگ نگاهداشته می‌شود، درنتیجه فیلمبردار میزان نوری را که به‌فیلم می‌رسد با اضافه یا کم کردن روشنایی خود صحنه کنترل می‌کند و ضمناً باید مواظب باشد که میزان نور بین «نما»های دنبال هم (که ممکن است با فاصله‌ای زمانی زیادی فیلمبرداری شده باشند) ناگهان تغییر نکند ویک «نما»ی روشن و «نما»ی بلافاصله بعداز آن (که‌ظاهراً در همان زمان رخ می‌دهد) تاریک نباشد. بعضی از فیلمسازان با زیادتر یا کمتر از حد معمول نور دادن‌به فیلم‌در جهت بیان مفاهیم





بالا: نور بیشتر از معمول: فیلم کودکان وحشتناک (ژان پیر ملویل و ژان کوکتو) نور روی چشمان محدود شده است.
پائین: نور معکس: در طرح منبع اصلی نور را ملاحظه می کنید که به موضوع فیلمبرداری تابانیده شده است.

وحالات خاص بازی می کنند، مثل فیلم هایی که صحنه های رویا در آن زیاده از حد معمول روشن و سفید است . . . وسیله‌ای که با سلول های حساس به‌نور، میزان نور صحنه را می‌سنجد و معین می کند که تنگی یا گشادی دیافراگم و مدت زمان نور دادن به‌فیلم چقدر باید باشد ، «نورسنج» (Exposure Meter) می‌گویند.

نور زیاد — Overexposure

به‌فیلم هنگام فیلمبرداری بیشتر از حد لازم نوردادن که نتیجه‌اش سفید و روشن‌تر شدن تصویر است بیش از حد معمول. این عمل را برای ایجاد حالات خاص (مثلا دادن فضایی زیاده روشن وآفتابی به‌صحنه، یاگاه در صحنه های رویا و امثال آن) عمداً انجام می‌دهند .

نور مکمل — Filler Light (Fill Light)

روشنایی کمکی که از طرف مقابل منبع اصلی نور (Key Light) به موضوع فیلمبرداری تابانده می‌شود وسایه‌ها را نرم و کمی روشن‌تر می کند و به‌قسمت‌هایی که در تاریکی مانده‌اند و «نوراصلی» به آنها نرسیده روشنایی می‌بخشد . «نورمکمل» ضعیف‌تر از « نور اصلی » است.

نور موجود — Available Light

نور طبیعی هر محیطی (اعم از محیط داخلی یا خارجی).نوری که به وسیله‌ی روشنایی مصنوعی و نورافکن ها تقویت نشده است. به کمک فیلم های حساس‌تر از معمول (Fast Films) درنورطبیعی‌محیط‌های واقعی (Locations) می‌توان فیلم گرفت.

نوع (ژانر) — Genre

کلمه‌ی فرانسه ، اصلا به‌معنی نوع و قسم ، و درسینما نوعی وگروهی فیلم خاص مثل ژانر «وسترن» ، ژانر «موزیکال» وغیره .

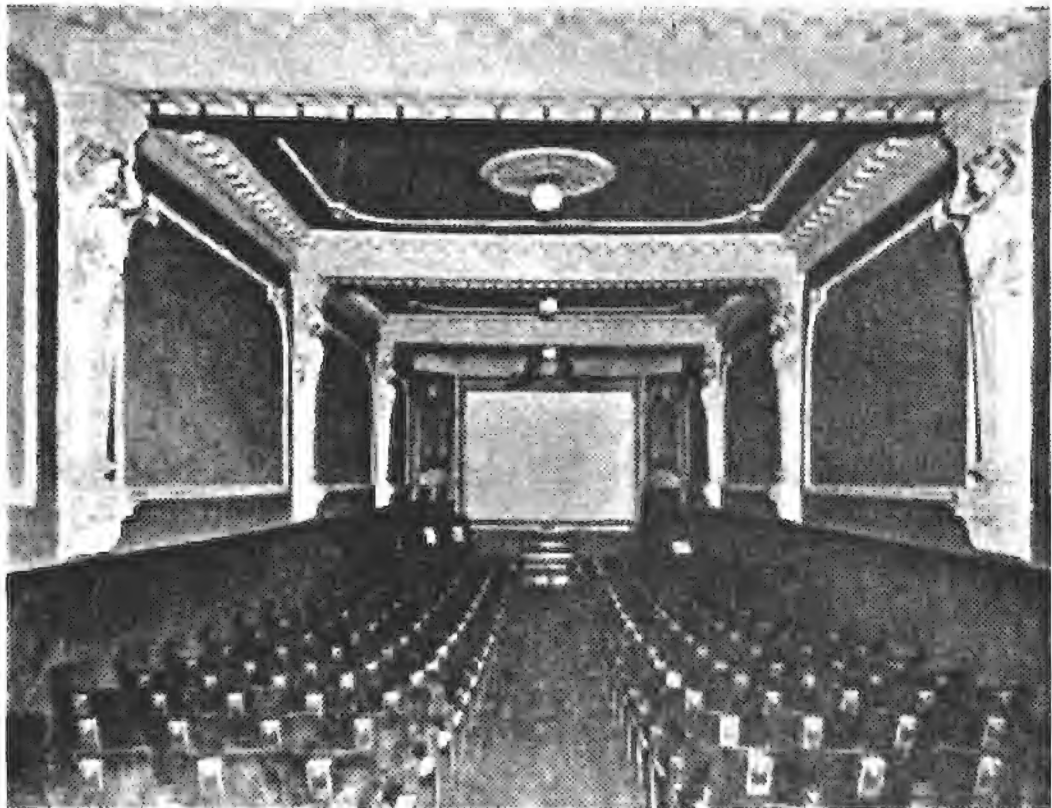
نیکل اودئون (سینمای دوپولی) — Nickle Odeon

اولین سری سالن های‌نمایش فیلم که در سال ۱۹۰۵ به‌شکل ابتدایی درآمریکا باب شد و کارش خیلی گرفت. یک تالار دراز(معمولا دکان یا انباری) با ردیف نیمکت‌های چوبی و دستگاه نمایش‌ابتدایی. اسم این سینماها از کلمه «اودئون» که معادل یونانی تأتر است و اصطلاح عامیانه‌ی « نیکل » که سکه‌ی ۵ سنتی (قیمت بلیت ورودی سینما) ست تشکیل می‌شد.

شرح تصاویر صفحه مقابل:

نمای خارجی و داخل سالن سینماهای مشهور به «نیکل اودئون» معروف به «سینمای دوپولی» در سال ۱۹۰۹.


5¢ 5¢ 5¢
YOU
MUST
5
STREET
ALL SEATS
PROGRAM



و

واحد دوم فیلمبرداری Second Unit

در جریان تهیه‌ی بعضی از فیلم‌ها، مخصوصاً فیلم‌های عظیم و مفصل، یک‌گروه فیلمبرداری کمکی به اسم «واحد دوم» قسمت‌هایی از فیلم را که معمولا در خارج از استودیو می‌گذرد و در آن هنرپیشه‌های اصلی شرکت ندارند فیلمبرداری می‌کنند. این گروه دوم، کارگردان و فیلمبردار و حیات فنی جداگانه‌ی خودش را دارد. طول مدت تهیه‌ی فیلم و زمان فیلمبرداری را به این‌ترتیب کوتاه‌تر می‌کنند.

در فیلم‌معروف«بن هور»(Ben Hur)(۱۹۵۹) اثر «ویلیام وایلر» (W. Wyler)؛ فصل مسابقه‌ی ارابه‌رانی را واحد دوم فیلمبرداری کرده بود، هم چنین است در مورد غالب فیلم‌های تاریخی و جنگی و امثالهم.

واسپ Vamp

در سینما مجازاً زن خون‌آشام، زن‌افسونگر وخانمان‌برانداز، زن زیبای لذت‌جو و بی‌رحمی که مردهای معمولا چشم وگوش‌بسته وشریف و خانواده دار را از راه به در می‌برد وبعد از به هم زدن خانه و زندگی او به سراغ مرد دیگری می‌رود.

این اصطلاح ابتدا برای «تدا بارا» (Theda Bara) هنرپیشه فیلم‌های صامت به کار رفت که این تیپ را به صورت یک جور وسیله تبلیغ و جلب مشتری برای اودر فیلم‌هایش ساختند. درسالهای بعد، مثلا در دهه‌ی‌چهل «ریتاهی‌ورث» (R. Hayworth) در فیلم‌هایی مثل«خون‌وشن» (Blood and-Sand ۱۹٤۰) و «عشقهای کارمن» (Loves of Carmen ۱۹٤۸)نمونه«واسپ»بود.

وایپ **Wipe**

یک شیوه‌ی نقطه‌گذاری سینمایی و وسیله‌ای برای انتقال از یک صحنه به‌صحنه‌ای دیگر. دراین طریقه خطی از یک قسمت در سطح تصویر (به طور افقی ، عمودی، مایل، چرخان یا باز شونده از وسط تصویر به شکل v و غیره) حرکت می کند و در جریان این حرکت صحنه قبلی را محو و صحنه‌ی جدید را جایگزین آن می کند. این تدبیر در فیلم های سابق زیاد معمول بود و امروزه کمتر ازآن استفاده می‌شود.

وزن ، گام ، (ریتم) **Pace**

وزن (ریتم) حرکت فیلم ، شتاب یا کندی سلسله وقایع و روایت فیلم . « ریتم » سریع با « نما»ها و صحنه‌های کوتاه‌تر به دست می‌آید و بالعکس . یک فیلم پر حادثه جنایی ریتمی تند دارد و یک فیلم هنری متعارف، ریتمی کند.

وسایل صحنه **Props**

مختصر شده‌ی Properties وسایل صحنه، اشیاء و اسبابی که در صحنه‌ای که از آن فیلمبرداری میشود به کار میرود: میز، صندلی ، پرده، گلدان ، کتاب، چراغ ، ظرفها و غیره.

وسترن **Western**

نوعی فیلم خاص سینمای آمریکا که در آن ماجراهایی مطرح می‌شد که مهاجران سفید پوست در نیمه‌ی دوم قرن نوزده در قاره‌ی جدید با آن روبرو بودند، از هجوم برای یافتن طلا در « کالیفرنیا» و « داکوتا» تا جنگ‌های داخلی آمریکا، مبارزه با سرخ - پوستان، ساختمان راه‌آهن سرتاسری آمریکا، نبرد برای استقرار مالکیت بر زمین و احراز حق گله‌چرانی بین سرمایه‌داران بزرگ و خرده مالکین. چون وقایع این فیلم ها بیشتر در اراضی رام نشده‌ی« غرب» می‌گذشت، اطلاق اصطلاح وسترن (غربی) به این آثار از آنجاست . از ابزار ظاهری مشخص کننده این فیلم‌ها حضور افراد گاوچران (Cowboy - « کاوبوی» که نام دیگریست برای این فیلم- ها) با کلاه‌های لبه پهن و شلوار سواری و ششلول‌ها و حضور دایمی اسب‌هاست و شهرک‌های چوبی با یک خیابان در وسط، یک کافه‌ی مشروب فروشی Saloon ، دفتر کلانتر Sheriff ، یک کلیسا، یک دکه، نعل‌بندی وغیره . فیلم‌های «وسترن» بخاطر تحرک ظاهری، وجود قهرمانان قاطع، تنها وبی‌باک، مبارزه‌ای روشن با عوامل معارض، شکل غیر متعارف و جذاب زمینه‌ی وقایع (بیابان‌های باز و شهرک‌های محدود) ولباس و رفتار افراد، همیشه از محبوب‌ترین انواع فیلم در تاریخ سینما بوده است .

افسانه‌های قهرمانان غرب، پیش از ظهور در فیلم، با نمایش‌های سیار سیرکی به اسم « نمایشات غرب وحشی» (معروفتر از همه نمایش‌های شخصیتی به اسم « با فالوبیل- کودی» Buffalo Billcody » و در «رمان» - های دوپولی محبوبیتی داشت. از جمله‌ی این قهرمانان محبوب « وایلدبیل هیکاک» (Wild Bill Hikock) « کالا میتی جین» (Calamity Jane) « وایات ارپ »

(Wyatt Earp) کلانتر شهرک «او. کی. کورال » (O.K. Corral) « بیلی د کید » (Billy the Kid) « جسی جیمز» و برادرش فرانک (Jesse Frank James) (این‌سه‌نفر آخری از جمله‌ی راهزنان بودند)، شخصیت‌هایی واقعی که اعمال منسوب به آنها به شدت با افسانه آمیخته بود.

در سال ۱۸۹٤ «ادیسون» یکی از نمایش های غرب وحشی را در دستگاه« کینه‌توگراف » (Kinetograph) ضبط کرد و در ۱۸۹۸ فیلم وسترن کوتاهی به اسم « سالن بار کریپل کریک»Cripple Creek Bar-Room ساخت. در سال ۱۹۰۰ یک دسته دزد مشهور به « گروه وحشی » (Wild Bunch) به قطار راه‌آهن سرتاسری دستبرد زد و این قضیه موضوع فیلم « سرقت بزرگ راه آهن» The Great Train Robbery(۱۹۰۳) اثر «ادوین اس. پورتر» E.S. Porter اولین وسترن متمایز ویکی از مهم ترین فیلم های اولیه‌ی سینما شد.

هنرپیشه‌ی اول این فیلم « جی.ام. آندرسون» (G.M. Anderson) در۱۹۰۸ فیلمی به اسم « برانکوبیلی وکودک»(Broncho Billy and the Kid) ساخت که بسیار محبوبیت یافت. این شخص ماجراهای «برانکوبیلی» را در متجاوز از ۳۰۰ فیلم کوتاه ادامه داد.

دو عامل بسیار مؤثر در سینمای وسترن، کارگردان بزرگ سینمای آمریکا، «دیوید وارک گریفیت » (D.W. Griffith) و « تاماس اینس » T. Ince بودند « گریفیت » در فاصله‌ی ۱۹۰۸ تا ۱۹۱٤ تعدادی وسترن تک پرده‌ای (ده دقیقه‌ای) بسیار موفق‌ساخت،از آن جمله‌بود «سرخپوست و کودک»(The Redman and the Child ۱۹۰۸)،«قتل‌عام»(The Massacre ۱۹۱۳) و «نبرد در تنگه الدربوش » Battle at Eldebruch Gultch (.فیلم های«اینس» اصالت، واقعیت ووسعت‌حماسی بیشتری داشتند . وی با فیلم « معامله » (The Bargain ۱۹۱٤)« ویلیام‌اس. هارت» (W.S. Hart) رابه سینما معرفی کرد که به خاطر شخصیت قوی و متین خود یکی از محبوبترین ونمونه‌ی اولین قهرمانان تنها و رومانتیک وسترن شد. « هارت» از زمینه‌ی زندگی در غرب اطلاع زیادی داشت و تعدادی از فیلم‌هایش نظیر « محور جهنم » (Hell's Hirge ۱۹۱٦) و« تخته‌ی آزمایش»(The Testing Block ۱۹۲۰) را شخصاً کارگردانی کرد.وی اولین هنرپیشه بسیار محبوب فیلم‌های وسترن محسوب می‌شود.

در دهه‌ی ۲۰ فیلم‌های وسترن دیگر یک پدیده‌ی محبوب‌جهانی‌بودند. کارگردانان عمده‌ای که در این دهه‌در زمینه‌ی وسترن کار می‌کردند «سیسیل ب.دومیل» (C.B. Demille)،«هنری کینگ» (H. King) و « جان‌فورد» بودند. فورد درمیان گاوچرانان زندگی کرده و شخصیت‌های وسترن و زمینه‌ی خاص آنرا خوب می‌شناخت.وی تا قبل از اولین وسترن معروفش « اسب‌آهنی» (The Iron Horse ۱۹۲۰)تعدادبسیاری‌فیلم‌وسترن کوتاه ساخته‌بود. بازیگران‌عمده‌ی وسترن‌های دهه‌ی ۲۰ « داگلاس فربنکس » (D. Fair Banks)، «هری کری » (H. Carry) و « ویلیام فارنوم»(W. Farnam) بودند.

از وسترن‌های مهم و معروف این دوره «گاری سرپوشیده»(The Covered Wagon) -۱۹۲۳ اثر « جیمز کروز » J. Cruze است که به





بالا: سرقت بزرگ راه‌آهن (ادوین.اس.پورتر ـ ۱۹۰۳) اولین وسترن متمایز و یکی از مهم‌ترین فیلم‌های اولیه سینما.
پائین: قتل عام (دیوید وارک گریفیث ـ ۱۹۱۳) از جمله اولین وسترن‌های تک حلقه‌ای بسیار موفق (گریفیث) بود.

وسترن بعدی حماسی بخشید و امکانات هنری این قالب را نشان داد. موفقیت این فیلم که «جان‌فورد» را به ساختن «اسب آهنی» برانگیخت، فیلمی که در آن برای اولین بار سبک سهل و ممتنع این فیلمساز غزلسرا و «انسان»، با شخصیت های آشنای محبوبش ارائه می‌شد. در این دوره وسترن های پرتحرک و صرفاً حادثه‌ای هم زیاد ساخته می‌شد که بازیگران اکثر آنها «کن ماینارد» (Ken Maynard) «باک جونز» (Buck Jones) «جک هولت» (J. Holt) و «تام میکس» (T. Mix) بودند. اساس این فیلم‌ها زد و خورد و دلاوری و عملیات آکروباسی خطرناک و تاخت و تاز بود.

در آغاز دوره‌ی سینمای ناطق «وسترن» در دست کارگردانانی مثل «رائول والش» (Raoul Walsh) و «فورد» به‌جلوه‌ی خود ادامه داد. فیلم های «در آریزونای قدیمی» (In Old Arizona -۱۹۲۹) و «معبر بزرگ» (The Big Trail ۱۹۳۰) اثر «رائول والش»، «ویرجینیائی» (The Virginian - ۱۹۲۹) اثر «ویکتور فلمینگ» (V. Fleming) «بیلی د کید» (Billy, the Kid -۱۹۳۰) اثر «کینگ‌ویدور» (K. Vidor) «قهرمانان جهنم» (Hell's Angels -۱۹۳۰) و «سیمارون» (Cimarron - ۱۹۳۱) از «وسلی راگلز» (Wesley Ruggles) کارهای عمده‌ای هستند که در نیمه‌ی اول دهه‌ی ۳۰ در این زمینه صورت گرفته‌اند. فیلم «ویرجینیایی» یکی از اولین فیلم های «گاری کوپر» (G. Cooper) و «معبر بزرگ» اولین فیلم عمده‌ی جان وین (J. Wayne) است. که بعداً در سینما به خصوص در فیلم‌های وسترن محبوبیتی کم‌نظیر پیدا کردند.

در ۱۹۳۵ فیلم های وسترن به صورت سری به بازار راه یافت، سلسله فیلم هایی کم





شرح تصاویر این صفحه:
بالا: اسب آهنی (۱۹۲۵) از اولین وسترن های معروف «جان‌فورد».
پائین: «حادثه آکس‌بو» (ویلیام ولمن - ۱۹۴۳) از وسترن های معروف سانسوری!

شرح تصاویر صفحه مقابل:
بالا: گاری سرپوشیده (جیمز کروز - ۱۹۲۳) از وسترن های مهم دهه بیست.
پائین: دلیجان (جان‌فورد - ۱۹۳۹) از معروفترین وسترن های تاریخ سینما.







بالا: کاروانسالار (جان‌فورد ــ ۱۹۵۰) اولین وسترنی که با نظر مثبت به سرخ‌پوستان نگاه می کرد.
پائین: جویندگان (جان‌فورد ــ ۱۹۵۶) این بهترین اثر «جان‌فورد» است.





بالا: دوئل در آفتاب (کینگ ویدور– ۱۹۴۶) یک وسترن حماسی و پرخرج.
پائین: رود سرخ (هاوارد هاکز– ۱۹۴۸) اولین وسترن هاکز.

خرج و اغلب در یک سایه با هنرپیشه هایی مشخص نظیر «جان‌وین» و هاپ‌الانگ کاسیدی (Hopalong Cassidy) وبعدها « کابوی» های آوازه‌خوان‌مثل «روی‌راجرز»(R. Rogers) و جین آتری (Gene Autry) که در فیلم‌هایشان بر موسیقی دهاتی - غربی (Country-Western) زیاد تکیه می‌شد.

در اواخر دهه‌ی ۳۰ و اوایل دهه‌ی ۴۰ وسترن با فیلم‌هایی مثل «دلیجان» (Stagecoach - ۱۹۳۹)از « جان فورد» « اهل غرب»(Westerner - ۱۹۴۰)از « ویلیام وایلر»و راه‌آهن سرتاسری غرب (Western Union - ۱۹۴۱) اثر« فریتس لانگ» (F. Lang) به پختگی رسید و تحلیل شخصیت و ظرایف روانکاوانه در آن‌راه یافت. از وسترن‌های طی دوره‌ی جنگ دوم «حادثه‌ی آکس‌بو» (The Ox-Bow Incident ۱۹۴۳)از « ویلیام‌ولمن» (W. Welman) (درباره‌ی اعدام بی محاکمه‌ی دوسردبیگناه) و «یاغی» (The Out Law - ۱۹۴۶) از « هوارد هیوز» (H. Hughes)بیشتر به‌خاطر سانسوری بودن موضوع و ستاره‌ی اولش مشخص هستند. بعد از جنگ، «فورد»وسترن‌ـ سوثر « کلمانتاین عزیزم» (My Darling Clementine - ۱۹۴۶) « کینگ ویدور» وسترن حماسی و پرخرج «دوئل در افتاب» (Duel in the Sun - ۱۹۴۶) و « هوارد هاوکز» «رودسرخ» (Red River - ۱۹۴۸) را ساختند. «رود سرخ» اولین وسترن» «هاکز» و یکی از بهترین آثار دراین زمینه است.

جدی‌تر شدن مایه‌های وسترن دراوایل دهه‌ی پنجاه‌جلوه‌ی‌بیشتری یافت. در وسترن‌ها مسایل قرن جاری، مایه‌های متعدد تازه، تمثیل هایی از وقایع روز راه یافت. وسترن‌های مهم این دوره اینها هستند: «تیر شکسته» (The Broken Arrow - ۱۹۵۰) از « دلمر دیوز» (Delmer Daves) (اولین وسترنی که با نظر مثبت به سرخ‌پوستان نگاه می کرد)«کاروانسالار» (Wagonmaster - ۱۹۵۰) و «جویندگان» (The Searchers - ۱۹۵۶) (در ایران: « در جستجوی خواهر») هر دو از جان فورد (که این دومی به عقیده‌ای بهترین اثراوست) «وینچستر ۷۳» (Winchester 73 - ۱۹۵۰) و «مردی‌ازلارامی» (The Man From Laramie ۱۹۵۵) ازآنتونی‌من(A. Mann)، « سر ظهر» (High Noon -۱۹۵۲)(در ایران: ماجرای نیمروز) از«فرد زینمن» (Fred Zinnemann) « جانی گیتار» (Johnny Guitar - ۱۹۵۴) از « نیکلاس‌ری» (N. Ray) « پرتاب تیر» (Run of the Arrow - ۱۹۵۶) از « سیموئل فولر» (Samuel Fuller) «تی‌بلند» (The Tall T - ۱۹۵۷) و«تنهابتاز» (Ride Lonesome - ۱۹۵۹) هر دو اثر « باد باتیچر » (Budd Boetticher) « ریوبراوو» (Riobravo - ۱۹۵۸)از«هوارد‌ـ هاوکز»(یکی از استادانه‌ترین‌آثار این زمینه) ...در وسترن‌های جدید، تصور قدیمی خوب‌و بد به هم می‌ریخت. قهرمانان شخصیتی‌پیچیده و مخلوطی از بد و خوب را پیدا می کردند، از جمله وسترن‌های باصطلاح « بالغ» این دوره می‌توان «ششلول‌بند» (The Gun Fighter ـ ۱۹۵۰) از«هنری کینگ»و«تیرانداز چپ‌دست» (The Left-Handed Gun - ۱۹۵۸) از « آرتورپن» (A. Penn) و «شین» (Shane ـ ۱۹۵۳)از «جرج‌استیونس» (G. Stevens) را اسم برد، گرچه « شین» براساس همان قهرمان پاک و مقتدر و رومانتیک همیشگی

ساخته شده بود.

در اواسط دهه‌ی پنجاه یک سلسله سریال‌های تلویزیونی وسترن باب شد که عمده‌ی آنها «قطار گاری» (Wagon Train) «دود اسلحه» (Gun Smoke) و «بونانزا» (Bonanza) «شاین» (Cheyenne) «ویرجینیایی» و «وایات‌ارپ» بودند. هنرپیشه‌های سرشناس مثل «کلینت ایست وود» (C. Eastwood) و «استیوسک کوئین» (S. Mc Quinn) از این سریال‌ها به‌سینما راه یافتند.

در دهه‌ی ۶۰ با «وسترن»هایی روبرومی‌شدیم که از زوال قهرمان «وسترن» خبر میداد قهرمانی که برای حفظ ارزشهای روبه فنا پا می‌فشرد، از آن جمله بود «شجاعان تنها هستند» (Lonely are the Brave ۱۹۶۲) از «دیویدمیلر» (D. Miller) «مردی که‌لیبرتی والانس را کشت» (The Man Who Shot Liberty Walance ۱۹۶۲) از «جان‌فورد» - «بر سرزمین بلند بتاز» (Ride the High Country - ۱۹۶۲) (درایران: «جدال در بعد از ظهر.») ، و «این گروه خشن» (The Wild Bunch - ۱۹۶۹) و «ترانه‌ی گیبل هوگ» (The Ballad of Gable Hoque ۱۹۷۰) هر سه از «سام پکین پا» (S. Peckinpah) در این فیلم‌ها خشونت تجلی شدیدتر و واقع‌گرانه‌تری داشت، تادر فاصله‌ی ۱۹۶۴ تا ۶۶ با وسترن‌های سه‌گانه معروف «سرجولئونه» (S. Leone) (برای یک مشت دلار - خوب وبد وزشت - داستانی از غرب) این خشونت ظاهری به اوج رسید و سیل وسترن‌های ایتالیایی را به بازار سرازیر کرد.

از مایه‌های رایج در وسترن‌های اواخر دهه‌ی ۶۰ و اوایل دهه‌ی ۷۰ توجه به سرخ پوستان بود و مطرح کردن مظالمی که بر آنها گذشته بود. دراین زمینه بودند: «پاییز قبیله شاین» (Cheyenne Autumn - ۱۹۶۴) اثر «جان‌فورد»، «بزرگمرد کوچک» (Litte Big Man - ۱۹۷۰) از «ارتور پن» و «سربازآبی» (Soldier Blue - ۱۹۷۰) از «رالف‌نلسون» (R. Nelson) «الدورادو» (Eldorado ۱۹۶۶) و «ریولوبو» (Riolobo - ۱۹۷۱) هر دو از «هوارد هاوکز» و «جرئت واقعی» (Tru Grit - ۱۹۶۹) از «هنری هاتاوی» (H. Hathaway)، وسترن های خوب این دوره هستند. موفقیت و محبوبیت عظیم «بوچ کاسیدی وساندنس کید» (Butch Cassidy and the Sundance Kid -۱۹۶۹) از «جرج روی هیل» G. R. Hill توجهی تازه را به این قالب موجب شد، ولی در اواخر دهه‌ی ۷۰ و اوایل دهۀ ۸۰ به‌استثنای «تیرانداز» (The Shootist ۱۹۷۶) از «دان سیگل» (D. Siegel) وسترن قابل توجهی بروز نکرد.

فیلم وسترن در سینمای سایر ممالک نیز به طور غیر مستمر اثر داشته است از همه بیشتر در سینمای ایتالیا که موج وسترن‌اسپاگتی (Spagetti Western) راسبب شد. نمونه‌هایی از وسترن در سینمای‌آلمان غربی، اسپانیا، یوگسلاوی، ژاپن و حتی هندوستان دیده شده است.

در سینمای ژاپن تأثیر وسترن را در فیلم‌هایی که به ماجراهای «سامورایی» ها (جنگجویان حرفه‌ای قرون وسطایی می‌پردازد) و مخصوصاً در آثار آکیرا کوروساوا (A. Kurosawa) می‌توان منعکس دید. جالب‌است که فیلم معروف این کارگردان «هفت سامورایی» (The Seven Samurai - ۱۹۵۴) که در











شرح تصاویر این صفحه:
(بالا ــ راست): تنها بتاز ــ بادباتیچر، ۱۹۵۹ (بالا ــ چپ): ماجرای نیمروز ــ فرد زینه‌مان، ۱۹۶۲ ــ (وسط ــ راست): بر سرزمین بلند بتاز ــ سام پکین‌پا، ۱۹۶۲. (وسط ــ چپ): آسمان بزرگ ــ هوارد هاکز، ۱۹۵۲ (پائین): جرئت واقعی ــ هنری هاتاوی، ۱۹۶۹

شرح تصاویر صفحه مقابل:
(بالا): تیرانداز ــ دان سیگل، ۱۹۷۶
(پائین ــ راست): مردی که لیبرتی والانس را کشت ــ جان‌فورد ۱۹۶۲.
(پائین چپ): این گروه خشن ــ سام پکین‌پا، ۱۹۶۹ ــ و: شین ــ جرج استیونس ــ ۱۹۵۳









آن تأثیر وسترن‌های آمریکایی محسوس است خود اساس ایجاد وسترن مشهور ومردم پسند « هفت دلاور » (The Magnificent Seven - ۱۹۶۰)اثر « جان استرجس» (J. Sturgess) شد.

وسترن اسپاگتی Spagetti Western

کنایه از وسترن ایتالیایی، که از سال ۱۹٦٤ با فیلم « برای یک مشت دلار » - Per un Pugno di Dollari) ساخته‌ی « سرجولئونه » (S. Leone) ساختن آنها شروع شد و به سبب خشونت و تحرک ظاهری بیش از اندازه‌اش بسیار جلب‌نظر کرد و در دهه‌ی ۶۰ بازار سینماهای جهان را از انواع مشابه آکنده ساخت .

وضوح Definition

اصطلاحی که در مورد فیلم خام (Film Stock) به کار می‌رود و نمودار قدرت و قابلیت فیلم در تعیین و تفکیک عناصر تصویر است . اگر اجزاء تصویر از هم قابل تعیین و تفکیک باشند فیلم دارای « وضوح ظریف » (Fine Definition) است ، وگرنه تصویر چرک به نظر می‌رسد و نقطه‌های ریز سیاه و سفید که در کنار هم قرار گرفتنشان تصویر را به وجود می‌آورد درشت و مشخص هستند و در این مورد تصویر را « دانه - دانه » (Grainy) می‌گویند .

وضوح تا عمق صحنه Deep Focus

اصطلاحی برای توصیف فیلمبرداری به شیوه‌ای که در آن اجسام و افراد در صحنه، از قسمت پیشین تصویر گرفته و تا دورترین و عقب ترین حد صحنه ، واضح باشند (چون معمولا در یک « نما»،اگر جسم نزدیک به دوربین واضح باشد قسمت عقب صحنه محو است و بالعکس). این شیوه را فیلمبردار آمریکایی«گرگ تولند » (Greg Toland) در فیلمبرداری« همشهری کین » (Citizen Kane) (۱۹٤۱) از نو رواج داد واعتباری هنری به آن بخشید.

ویده ئو Video

۱) تصویر تلویزیون(در مقابل صدای آن) .
۲) هنر تلویزیون .
۳) نوار«ویده‌ئو» -Video Tape- که برنامه‌های تلویزیونی بر آن ضبط می‌شود و درپخش عمومی در خود تلویزیون و یا خصوصی - در دستگاه« ویده‌ئو»- نشان داده می‌شود.

ویستا ویژن Vistavision

یک شیوه فیلمبرداری برای پرده معمولی که در آن تصویر دقت و وضوح بیشتری دارد. در این شیوه،نگاتیف در دوربین به طور افقی حرکت می کند و در نتیجه تصویر با ابعاد بزرگتر بر روی درازای فیلم ضبط می‌شود. بعد هنگام چاپ روی پزیتیف (نسخه مثبت) هر کادر نگاتیف را به اندازه کادر معمولی کوچک، می کنند.به خاطر کوچک شدن، تصاویر واضح تر و دقیق‌تر به نظر می‌آیند.این شیوه که طی سالهای پنجاه در آمریکا مورد استفاده قرار می‌گرفت ، امروزه تقریباً منسوخ شده است.



ویدئو نوار و تلویزیون...



هالیوود Hollywood

ناحیه‌ای در هشت‌مایلی شمال‌غربی شهر لوس‌آنجلس واقع در ایالت کالیفرنیا که به عنوان مرکز صنایع فیلمسازی آمریکا، محل تجمع استودیوهای بزرگ و سمبل فیلم، وسینما و تمام تجمل و فانتزی و زیبائی‌های وابسته به آن شناخته شده است. اولین مهاجران و سرگردان‌ها در حدود سال ۱۸۷۰ در این ناحیه ساکن شدند. در فاصله ۱۸۸۰ تا ۱۸۹۰ همسر «هوریس.اچ. ویلکاکس» (H. H. Wilcox) که دلال معاملات املاک بود به این ناحیه اسم «هالیوود» را اطلاق کرد. هالیوود از سال ۱۹۱۰ شخصیت رسمی یافت و ناحیه‌ای از شهر لوس‌آنجلس شد. کالیفرنیای جنوبی از حدود سال ۱۹۰۷ به سبب آفتاب دائمی و مناظری متفاوت از کوه‌های برف‌پوش تا صحراهای لخت،نظر فیلمسازان را بخود جلب کرده بود.در سال ۱۹۰۸ فیلمبرداری فیلم «کنت دومونت کریستو» که در شیکاگو شروع شده بود در کالیفرنیا تمام شد. دیوید وارک گریفیث فیلمساز بزرگ از سال ۱۹۱۰ فیلم‌هایش را مرتب درکالیفرنیا می‌ساخت.وقتی که درسال ۱۹۰۹ شرکت ثبت علائم و حقوق سینمائی بوجود آمد فیلمسازان مستقل، کار را دوراز نیویورک و نزدیک به مرز مکزیکو به‌صرفه‌تر دیدند و در نتیجه یک محور جدید فیلمسازی در ساحل غربی آمریکا بوجود آمد. اولین استودیوی فیلمسازی را در هالیوود به سال ۱۹۱۱ «دیوید هورسلی» (D. Horsley) پایه گذاری کرد. تا پایان همین سال ۱۵ شرکت دیگر در هالیوود صاحب استودیو شده





بالا: هالیوود در سال ۱۹۰۳
پائین: هالیوود در سال ۱۹۳۰

بودند. با اضمحلال شرکت ثبت علائم وحقوق سینمائی، فیلمسازان مستقل نظیر «جسی لاسکی» (Jesse Lasky)، «سیموئل گلدوین» (S. Goldwyne) و «سیسیل ب. دومیل» (C.B. Demille) اعتباری تازه بدست آوردند. «دومیل» در سال ۱۹۱۳ فیلم «شوهر زن سرخ پوست» (The Squaw Man) را ساخت که اولین فیلم آمریکائی از نظر فروش وگیشهٔ بود. این افراد همراه با کسان دیگری مثل «آدولف زوکور» (A. Zukor)، «تامس اینس» (T. Ince) و «لوئی ب. مایر» کانون منحصر به فردی برای فیلمسازی بوجود آوردند که بر آن شم بسیار دقیق تجارتی همراه با ذخیره کافی از استعداد و زیبائی فرمان میراند.

جداماندگی نسبی آمریکا از جریان جنگ اول جهانی، توفیق فیلم‌های دومیل، گریفیت و با پایان جنگ، استودیوها به‌سرعت توسعه یافتند و به وارد کردن استعدادهای اروپائی و استقرار سیستم‌ستاره‌سازی(به‌ستاره - سازی رجوع شود)پرداختند. این سیستم، وفاداری وعلاقهٔ تماشاگران‌را تضمین می کرد. دراین دوره، در کالیفرنیا نفت پیدا شد، قیمت زمین بالا رفت و از سراسر آمریکا افراد برای فرار از مشکلات بعد از جنگ و دوران رکود و راه‌یابی به دنیای جاذبه و رؤیا به کالیفرنیا رو آوردند. ازدیاد جمعیت و تمرکز استعدادها و روحیات مختلف و ریخت‌وپاش‌های اعیانی مفرط که مطبوعات هم مبالغه‌اش می کردند به هالیوود صورت مظهر مجسم ثروت، شکوه، زیبایی، فهم و سلیقه را داد. مالیات‌ها هنوز زیاد نبود و درآمد هنرپیشگان وافر بود و می‌توانستند زندگی‌های افسانه‌ای در خور نقش‌های خود داشته باشدوبرای گریز از ملال





بالا: «ساموئل گلدوین» و «ویلیام وایلر» به هنگام تهیه فیلم «دادزورث»
پائین: سیسیل ـ ب. دومیل.





بالا: آدولف زوکور
پائین: تامس اینس

بدنبال لذت‌های جنجال انگیز باشند. افتضاحات پر سروصدای زندگی هالیوودی و حمله پرهیزکاران به هالیوود بعنوان سنت‌گذار فساد در سال ۱۹۲۲ موجب تشکیل دفتر « هیز » (Hays' Office) و در ۱۹۳٤ « لژیون عفاف » شد. دفتر « هیز » به ریاست « ویلی‌هیز » برای رعایت اصول اخلاق در فیلم‌ها بوجود آمد و بدنبال آن لژیون عفاف (Legion of Decency) که جنبه کلیسائی داشت به شدت از بروز هر نوع امر خلاف اخلاق در فیلم‌ها کاست و فیلم‌های هالیوودی که در دهه ۲۰ بسیار بی‌پرده‌بود، تا حد تفریط سر به زیر و عفیف شد (جوری که حتی زن و شوهرها در فیلم نمی‌توانستند در تختخواب دو نفره بخوابند و تخت‌هایشان باید جدا می‌بود)

اختراع صدا در ۱۹۲۶ و کسادی عمومی اقتصادی موجب بحرانی موقتی در هالیوود شد. بعد از موفقیت اولین فیلم‌ناطق، « خواننده جاز » (The Jazz Singer) (۱۹۲۷) تمام استودیوها به دستگاه ناطق مجهز شدند و گر چه بعضی از هنرمندان مجبور شدند بعلت داشتن صدای نامناسب از کار کناره‌گیری کنند، با اینحال عرصه‌ای برای کارگردانان، بازیگران، نویسندگان و متخصصان فنی‌جدید بوجود آمد و استعدادهائی از تئاتر آمریکا و انگلیس وارد هالیوود شدند. نفوذ دفتر «هیز» و شدت سانسور چهره هالیوود را عوض کرد. فیلم‌هابه‌صورت تفریح «سالم» و «خانوادگی» درآمد. ولی «زیبائی» و « جلا »ی هالیوود در دهه ۳۰ و دوره رکود اقتصادی رونقی حتی بیش از دهه ۲۰ بدست آورد. بازار شایعات پیرامون زندگی خصوصی هنرپیشه‌ها و بی‌پروائی‌هایشان داغ

بود و این شایعات با تصاویر جذاب درمجلات سینمائی مخصوص علاقمندان سرسپرده (Fan Magazine) با زبانی عامه پسند منعکس می‌شد. نویسندگان شایعه‌پرداز در زندگی خصوصی و حرفه‌ای بازیگران سینما قدرت و نفوذی فوق‌العاده داشتند. در همین دوره بود که «معصومیت» باعث رونق کار بچه های هنرپیشه شد.

در دهه ۳۰ سیستم فیلمسازی استودیوئی به اوج رسید و هر استودیوئی سبک خاص خود را با فیلم‌های مجلل از «مترو»، گانگستری از «وارنر»، تاریخی از «فوکس» وغیره»، هر استودیوئی باصطلاح «اصطبل» ستارگان، کارگردانان وسایر متخصصان تحت قرارداد خود را داشت. شیوه فیلمسازی تقریباً کارخانه‌وار بود که هر استودیو در موعدهای مقرر تعدادی معین از نوعی خاص فیلم را بیرون می‌داد که خوراک سلسله سینماهای تحت اختیار و کنترل آن استودیوی خاص را مرتب تأمین کند.

طی دوران جنگ دوم جهانی آمریکا عملا یگانه کشوری بود که فیلمسازی در آن بدون کمبود ووقفه ادامه یافت، ولی بعدازجنگ عواملی چند افسانه هالیوود را بتدریج دگرگون ساختند. فیلمسازی در اروپا سر بلند کرد، گروه فیلمسازانی پیدا شدند که می‌خواستند فیلم‌های مستقل و دوراز نفوذ استودیوها بسازند. در ۱۹۵۰ تلویزیون بعنوان رقیب و خطری جدی برای سینما قد علم کرد. هالیوود با ارائه سیستم‌های جدید فیلمبرداری برای نمایش بر پردهٔ عریض وصدای استریو وفیلم بودار و غیره سعی در جلب تماشاگران از دست رفتهٔ سینماها کرد. گروه‌های سینماهای نمایش‌دهنده فیلم از انحصار استودیوها خارج





بالا: استودیوهای آر.ک.او در سال ۱۹۳۵
پائین: استودیوهای وارنر در سال ۱۹۳۵

شدند،مالیات‌ها افزایش یافت و دلارهای حاصله از فروش فیلم‌های‌آمریکائی درکشور-های خارجی قابل انتقال نبودوکار فیلمسازی در خارج ارزان‌تر در می‌آمد.این همه سبب می‌شد که فیلمسازی در هالیوود دیگر آن جنبه انحصاری سابق را نداشته باشد.تعقیب عناصر دست‌چپی در سینمای آمریکا در دهه پنجاه، در جریان محاکماتی پر سروصدا باز به اعتبار هالیوود لطمه بیشتری زد،کنترل استودیوها از دست یک فرد با قدرت به دست شرکت‌ها ، گروه‌های بانکداران و سرمایه-گذاران افتاد ، استودیوها فیلم‌های قدیمی خودرا به تلویزیون فروختند،بین تلویزیون و سینما مبادله افراد صورت گرفت و تلویزیون استعدادهای سینما را جذب کرد وبعضی‌از کارگردانان تلویزیون به سینما آمدند.

از اوایل دهه ۵۰ سرمایه گذاران آمریکائی با شیوه‌های زیرکانه تجارتی توانسته‌اند کنترل خودرا در بازارهای جهانی فیلم حفظ کنند ، مخصوصاً با سرمایه‌گذاری در محصولات مشترک که با کارمزد کمتری تمام می‌شود.

هنوز تا به امروز کلمه « هالیوود » چیزی بیش از یک مکان جغرافیایی را در خاطر زنده می‌کند . یک نوع فیلمسازی خاص که مشخصه‌اش حرفه‌ای‌گری،ریتم و زبان و شیوهٔ داستانگوئی صریح ، غیر پیچیده همه کس فهم و وجود هنرپیشه‌های محبوب و سرشناس است.در بعضی از اقسام فیلمسازی مخصوصاً فیلم‌های موزیکال،وسترن،گانگستری و کمدی‌های باصطلاح تمیز و سطح بالا، هرگز سینمای هیچ کشوری به پای هالیوود نرسیده است . خود شهر همچنان فضای شیک، اعیانی و پر تجمل خود را دارد، با







بالا: استودیوهای فوکس در سال ۱۹۳۵
وسط: استودیوهای پارامونت در سال ۱۹۳۵
پائین: استودیوهای مترو‌گلدوین مایر در سال ۱۹۳۵

ویلاهای هنرپیشه‌ها وسالن‌های سینما با دکوراسیون‌های فاخر و تورهائی که افرادرا به تماشای مراکز فیلمسازی می‌برد. هالیوود در اوج خود در نزد بسیاری از فیلمسازان و نویسندگان‌موردعلاقه ، نفرت‌وگاهی ترکیبی از هر دو بود . درباره این شهر و فضایش داستان‌ها و فیلم‌های چندی پرداخته شده، مثل آخرین مردمقتدر (The Last Tycoon)، نوشته اسکات فیتز جرالد که بوسیله ایلیا کازان فیلم شد (۱۹۷۶)وبا فیلم معروف سانست بولوارد(Sunset Boulvard)درایران: غروب یک ستاره - (۱۹۵۰) اثر « بیلی وایلدر»

هنرپیشه های بدل **Stuntman**

مسئول انجام کارهای خطرناک درفیلم (پرش ها،سقوط‌ها و زدوخوردهای وحشیانه و معلق زدن با اتوموبیل و امثال آن) این افراد را با دستکاری در ظاهر وپوشاندن لباس مشابه با شخصیت اصلی فیلم در«نما» - های دور به جای هنرپیشه اصلی قالب می‌زنند . چون اگر به هنرپیشه اصلی صدمه بخورد کار ساختن فیلم متوقف می‌شود . حرکات خطرناک (Stunts) به دقت طرح ریزی می‌شود و هنرپیشه‌های بدل که تمرین و ورزیدگی کافی دارند به مخاطره‌ای حساب شده دست می‌زنند. معذلک‌در بعضی صحنه‌های خطرناک،گاه بعضی ازاین افراد مجروح و حتی کشته می‌شوند.



«سانست بولوارد» (در ایران: غروب یک ستاره)
اثر: بیلی وایلدر– ۱۹۵۰

و

ه